符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



「真实」居于何处？

本书为关于至今被认为不证自明的现实世界及被语言与影像所编织而出的世界的批评论集。

对于语言是如何从某种意义上失去意味，取而代之的屏幕影像又持有怎样的力量，在将「现实」导入思想的同时，无需争论，思想总是追随「现实」的创造，作为对其前提的确认。

影像化的现代
——语言与影像的符号学

宇波彰 著／李璐茜 译

四川大学出版社

符号学译丛

2014年—2015年出版目录：

皮尔斯著，赵星植译：《皮尔斯论符号》

托多罗夫著，方芳译：《奇幻文学导论》

克里斯蒂娃著，张颖译：《诗性语言的革命》

佩特丽莉著，周劲松译：《符号疆界：从总体符号学到伦理符号学》

库尔、麦格纳斯编，彭佳译：《生命符号学：塔尔图的研究进路》

艾赫拉特著，文一茗译：《电影艺术与符号学》

埃诺、贝雅埃编，怀宇译：《视觉艺术符号学》

宇波彰著，李璐茜译：《影像化的现代—— 语言与影像的符号学》

韦尔南著，曲辰译：《从话语到动作》

莫利涅著，刘吉平译：《符号文体学》

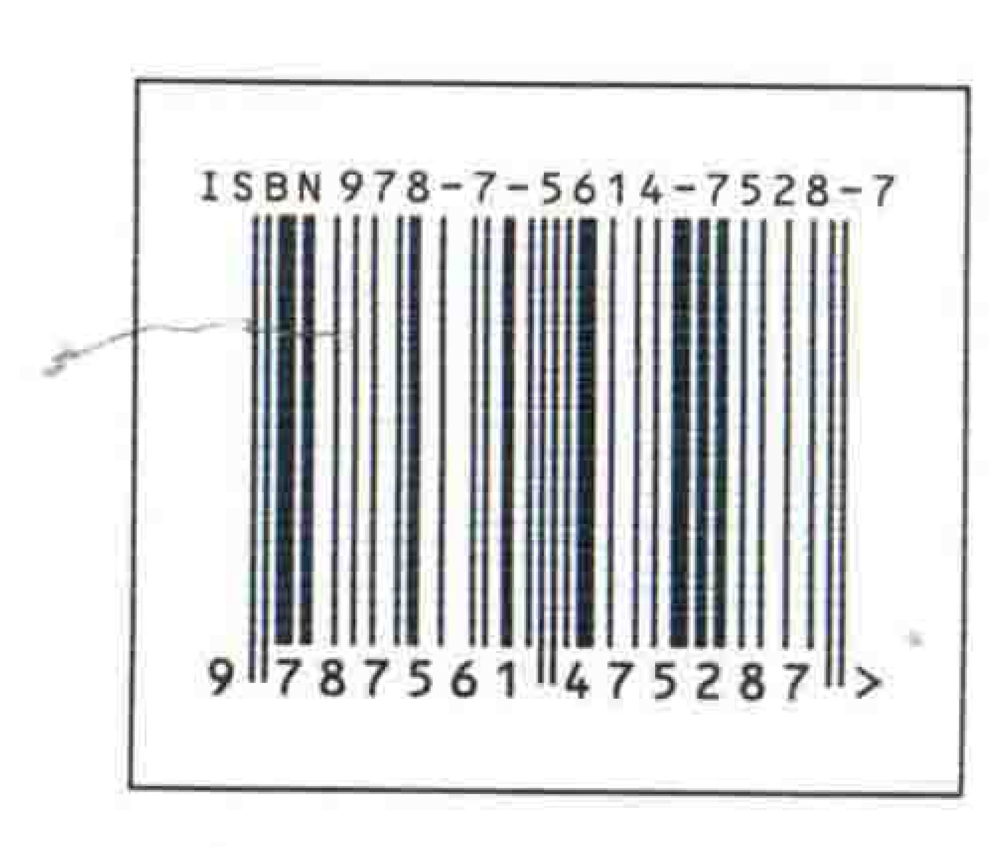
贝尔金著，魏全凤译：《送礼的社会符号学》

谢赫特著，余红兵译：《符号学与艺术理论：在自足论和语境论之间》

文内尔著，魏伟译：《坠落的体育明星、媒介和名流文化》

艾赫拉特著，宋文译：《丑闻的力量：大众传播中的符号学与实用主义》

2016年—2018年出版目录（略）



定价：25.00元

符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



「真实」居于何处？
本书为关于至今被认为不证自明的现实世界及被语言与影像所编织而出的世界的批评论集。
对于语言是如何从某种意义上失去意味，取而代之的屏幕影像又持有怎样的力量，在将「现实」导入思想的同时，无需争论，思想总是追随「现实」的创造，作为对其前提的确认。

影像化的现代
——语言与影像的符号学

宇波彰 著／李璐茜 译

四川大学出版社

选题策划：徐　燕
责任编辑：王　冰
责任校对：徐志静
封面设计：米迦设计工作室
责任印制：王　炜

图书在版编目(CIP)数据

影像化的现代：语言与影像的符号学／（日）宇波彰著；李璐茜译．—成都：四川大学出版社，2014.2
（符号学译丛／赵毅衡，唐小林主编）
ISBN 978－7－5614－7528－7

Ⅰ．①影…　Ⅱ．①宇…　②李…　Ⅲ．①语言学－符号学②图象－符号学　Ⅳ．①H0

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第032802号

四川省版权局著作权合同登记图进字21－2014－49号

书名　影像化的现代——语言与影像的符号学
YINGXIANGHUA DE XIANDAI

著　　者　宇波彰
译　　者　李璐茜
出　　版　四川大学出版社
地　　址　成都市一环路南一段24号(610065)
发　　行　四川大学出版社
书　　号　ISBN 978－7－5614－7528－7
印　　刷　郫县犀浦印刷厂
成品尺寸　170 mm×240 mm
印　　张　8.5
字　　数　125千字
版　　次　2014年3月第1版
印　　次　2014年3月第1次印刷
定　　价　25.00元

◆读者邮购本书，请与本社发行科联系。
电话：(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码：610065
◆本社图书如有印装质量问题，请
寄回出版社调换。
◆网址：http://www.scup.cn

目　录

第一章　问题的所在

第一节　“思想之秋”的时代

我们在考虑现代思想的状况时，不免想到“思想之秋”方是最为贴切的表达。有时我宁可这样想：法国哲学家菲利克斯·加塔利曾在自己的一本著作中提及《冬之年》，如果追溯这个标题的意义，将之称为“思想之冬”或许亦不为过。可正是因为“冬”这一语汇包含春之将至的意味，故而还是“秋”更为妥当。本来，现代思想就应该是从对近代的批判发端的。对近代理性、进步、正义等被视为绝对的理念与价值标准进行批判，“现代”或许正是从失望当中应运而生的，比如考虑到在这之中暗流涌动的解构思想。但是在这种批判的过程中，现代思想不也是在渐渐失却自我吗？

曾几何时，无论发生何种政治性、社会性事件，那些被称作哲学家的人都会积极地对这些事件发表见解。然而在当今社会，这种现象几乎已不可见，甚至连能够对现实事件建言献策的“哲学家”都不复存在了。那些曾经热烈发言的“思想家”与“哲学家”都到哪儿去了呢？当有什么事件或者现象发生时，虽然有“专家”登场，但能做到瞭望信息全域的却寥寥无几。尽管求索哲学的人与日俱增，然而能够与之相称的哲学家却不复存

在。我记得刘易斯·芒福德[1]在他有关都市历史的著作中，称自己并不是“专家”，而是“通才”，我想真正的多面手大概没有了吧。针对美国电影世界中再无明星这一状况，埃德加·莫兰[2]曾在《明星》《时代精神》（法政大学出版局）中做出分析，与此相同的状况也同样在思想的世界中出现了。这大概正是其中提到的“从明星的时代，向演员的时代转移”这种情况所能规定的。

但是为何会出现这种情况呢？其中的理由之一，我想是因为在思想的世界中缺乏名为“对立”之物。时至今日，所谓的“争论”几不可见。思想是对立关系、对话当中生成之物，这是自苏格拉底时代就保持不变的思想的根源性之存在样态。在丧失了这种对立关系、对话形态的当今，说来亦是失却了为思想而准备的“风土”。

再者，导致这种状况的另一个理由，我认为是语言力的衰退。罗兰·巴尔特曾界定现代不是影像的时代，而是语言的时代，对此论说至今仍争议不休。在这个被称作“现代”的时代，语言是如何从某种意义上失去意义，以及取而代之的屏幕影像又持有怎样的力量，我是抱着将之作为问题的意识来思考的。正如“黄昏降临后起飞的密涅瓦的猫头鹰”[3] 所启示的一般，要便于呈现现代的思想状况，我们在有可能将“现实”导入思想的同时，不得不将思想总是追随“现实”而创造作为对其前提的确认。言及此处，对于应当被追逐的现实如今正逐渐模糊不清的情况，以及有时

---

① 刘易斯·芒福德（Lewis Mumford）（1985—1990），美国文明批评家。他主要以都市问题为中心，研究人类与环境的关系。主要著作为《艺术与技术》（岩波书店）。

② 埃德加·莫兰（Edgar Morin）（1921—），法国社会学家、思想家。除了从广阔的视野考察现代文明的问题之外，他还花时间在法国边境的布列塔尼地区进行田野调查，并有具体研究现代变化状况的《专业媒介的变貌》《思考欧洲》（法政大学出版局）、《奥尔良的谣言》（美铃书房）等著作。

③ 译者注：密涅瓦（Minerva），古罗马神话中的智慧女神，希腊名为雅典娜（Athena），她同一只猫头鹰共同守护雅典平安。古希腊哲人毕达哥拉斯因此将哲学定义为“热爱智慧”，猫头鹰也成了哲学的代称。德国哲学家黑格尔曾用“密涅瓦的猫头鹰在黄昏中起飞”来比喻哲学。

被作为现实来思考之物至今仍处于彻底的变化过程之中的事实，我们不得不更加重视。再具体点来说，电视影像与新闻媒体、杂志上所刊登的照片正持续被作为现实的替代物，然而关于这种现象及其中所包含意义的考察，尚十分不足。

对于这种充溢着影像表现的倾向到底意味着什么，早在20世纪30年代，本雅明在《复制技术时代的艺术作品》等论文中就做出了先驱性的考察，本雅明的友人就曾拍摄过本雅明的肖像照片。吉塞尔·弗洛伊德[①]的《照片与社会》（御茶水书房），则基于德国报道照片的诞生，详尽地论述了其与政治之间深厚的关联。然而，无论本雅明等人的分析是如何的尖锐，不能否认，现代这个影像泛滥的时代，已无法完全适恰地对应他们的理论。

最近，葡萄牙建筑家、建筑理论家比特瑞兹·科罗米娜在《私有物及公有物》（MIT印刷，1994）中对建筑做出了论述，他对“比起建筑这样具体的存在，它们的照片更受重视”这一现象给予了相当的注目。

我认为这是在充分意识到当今实在世界与其表象的关系日益激化，并且持续急剧变化的基础上做出的考察。而在当下，却开始演变为再也无法追及本雅明与弗洛伊德的分析之事态。我们应当从何处开始思考这种现象包含的意义？无论是海湾战争，还是1995年1月突然发生的阪神大地震，对比现实，影像扮演了更为重要的角色，这一倾向成为支配性的事实已重新得到了确认。更极端地说，事态已然演变为影像先于现实而存在。保罗·维希留[②]分析道：在海湾战争中，“速度”是与当地战争同时的、最为

---

① 吉塞尔·弗洛伊德（Gisèle Freund）（1912—），出生于德国的摄影家，摄影理论家。曾在弗赖堡、法兰克福、索邦等地游学。本雅明的友人。为同时代的著名人物拍摄了大量的肖像照片。其代表性的摄影集为《眼睛的记忆》。

② 保罗·维希留（Paul Virilio）（1932—），巴黎建筑大学教授，城市规划学家。著有《速度与政治》（平凡社），《纯粹战争》（UPU）等著作，并对现代多种多样的现象独自进行了阐明，是现代应当予以更多注目的一位思想家。

重要的因素，而这在亚特兰大的电子战争中也同样发生过。亚特兰大在作为美国电子信息战争基地的同时，也曾作为CNN的根据地、大本营而存在。根据CNN创办人特德·特纳的报道，在海湾战争中扮演了非常重要的角色的，是“基于影像的信息”。我在1992年2月3日的《读卖新闻晚报》专栏《海外文化》以“驿站”为笔名，写到了特德·特纳关于海湾战争的相关著作，此处我稍加修正，引用其中一二：

关于海湾战争，法国文化人的反应之一，业已在日译鲍德里亚的著作《海湾战争未曾发生》（纪伊国屋书店）中有所记述。去年（1991年）年末，在法国出版的保罗·维希留的《沙漠的屏幕——战争编年史》则是维希留伴随着战争的进行，在一本书之内搜集了法国、德国、葡萄牙的报纸、杂志报道的著作。自《碉堡的考古学》以来，维希留对现代战争保持持续考察，还著有《后现代战争论》一书。对于比起现实中的战争来说，希特勒更将其作为一种被电影化叙述的战争来看待的这一点，维希留在其《战争与电影》中（日译UPU），从意味深厚的视点做出了论述。其新著《沙漠的屏幕》，则是维希留在延续了《战争与电影》的同时，关于海湾战争是在何种意义上展示出向“后现代战争”转向这一巨大变化的一部饱含热议的著作。维希留在这部著作当中，做出了海湾战争是“全面的电子战争”，是导弹与导弹之间战斗的“自动战争”这样的界定。虽然其未曾跟随沙漠的战场来到前线，但信息前线这种东西却是确实存在的。探测伊拉克飞毛腿导弹的发射，以及迎击美国制造的爱国者导弹所需的情报信息，全部是从亚特兰大发送的。维希留认为这是一场“绝对速度”的战争，并且还注目于CNN的本部也位于亚特兰大这一事实。维希留非常重视在海湾战争中CNN的新闻报道所扮演的角色，他曾说过这场战争背后真正的主角是CNN的创办人特德·特纳。这部著作本身不也是看着CNN的新闻报道写出来的吗？在这部著作中，几乎未曾论及海湾战争历史的、社会的侧面。然而，维希留却主张这场战争绝非仅仅是发生在中东一块地域的战

争，而是一种世界战争。由于他的这一主张极具说服力，该书在法国至今仍保持着话题著作的地位。

基于篇幅的限制，在这一专栏中我无法做出详尽的叙述，所谓“沙漠的屏幕”，无非是指向被影像化了的沙漠中的战争这一意义。战争也好，被作为现实之物也罢，我至今仍坚持认为它们是作为影像而存在的。在这一点上，相比现实的战争，德国纳粹党的指挥者们更为重视影像化的战争这一现象，实在是意味深长，值得吟味。希特勒及戈培尔对于影像的欲望，在雷妮·瑞芬舒丹反映影像化的纳粹党大会的电影《意志的胜利》，以及被评价为“成功表现了对柏林奥林匹克运动会进行政治性冲击”的影像化叙述的《民族的祭典》等电影当中，就已经以各种各样的形式表现出来了，但表现得最为直接的是威特·哈兰导演的电影《科尔贝格》。该影片在纳粹德国快要战败之时拍摄制作。在电影院已所剩无几的 1945 年 1 月首映的这部电影当中，士兵们不是为了现实中的战争，而是为了影像化的战争而征战疆场。平井正氏就曾在《二十世纪的权利与媒介》（雄山阁）一书中，将这部电影界定为“戈培尔影像化的欲望有过之而无不及”，并且做出了如下评价：“为了制造出法军在被水漫过的原野中行进的场景，哈兰要求调集四千名水兵。这不仅仅只是巨大浪费的纪念碑。无论是希特勒还是戈培尔对于制作这样大场面的电影，都不过是坚信其能在对俄罗斯取得局部性胜利的基础之上有所助益吧。哈兰则表示，这是在现实世界中不可能取得胜利的同时，祈求得到一种‘梦工厂’制造的胜利。”然而，相比现实中的战争，戈培尔与希特勒更重视影像中的战争的意识和行为，这种“欲望的影像化”绝非他们独有。现代人，无论是谁都有“欲望的影像化”，或者说是“对于影像化的欲望”，并且都渴望能够催动存在于自身的“梦工厂”。

1944 年年末，在法国南部的阿尔代什河谷，足以匹敌拉斯科和阿尔塔米拉的洞窟绘画被人发现，虽然在欧美的周刊上悉数刊登了发现的“舒贝

洞窟”（舒贝是发现者的名字），并放了大量的照片加以详细报道，但这一例证表明，人类业已在初期阶段具有了将现实世界以各种各样的形式进行影像化的意志。而且，更加耐人寻味的是，法国的文化官员曾对此壁画做出了“希望公开多媒体操控的影像”的发言（《朝日新闻》晚报，1995 年 1 月 21 日）。能够直接面对古代人所描绘的壁画的，毕竟被限定在极少数的专家之内。而对于普通人来说，渴求一睹人类在遥远的过去所制造出来的原初的影像，却只能在屏幕上看见被再度影像化之后的产物。如此这般反反复复地将影像进行影像化的操作，也可以说是影像的影像化，正是现代影像表现的特征之一。这其中又包含着何种意义呢？关于拉斯科的洞窟壁画，无论是乔治·巴代伊的“咒术艺术论”，还是对其进行批判的勒鲁瓦·古朗[①]等人的“精神性操劳”，对于“实在的影像化”或者“欲望的影像化”，更进一步说就是“影像的影像化”，根本性、哲学性的考察远远不足。然而这笔陈年“旧账”，现在不也回到我们这里来了吗？

罗兰·巴尔特曾在具有当今影像符号学古典级教科书价值的《影像修辞学》（美铃书房，收录于《第三的意义》）一书中，将“基于图像信息之关联的语言信息的功能”，用“投锚”和“转播”这两个语汇来界定。“影像”这一语汇本来就具有多义性的意义旨归。对于语言是如何在众多充满可能性的意义当中固定所指的，巴尔特认为这一过程与锚固定船的过程极其相似，故而用“投锚”这一概念来进行说明。影像无须用语言来说明，并且其意义具有暧昧性与不安定性，如果经由语言来确定其意义，那么这便是“投锚”。举例来说，照片在说明性文字的阐释作用下，才终于具有了意义。作为巴尔特分析的对象，法国潘扎尼食品公司的广告影像同样也通过“潘扎尼”这样的文字暗示出意大利风味，而巴尔特也指出存在于此

① 勒鲁瓦·古朗（Leroi Gourhan）（1911—1986），法国考古学家、历史学家。除了对拉斯科壁画进行实证性研究以外，还从保持广泛视野把握人类这一立场出发活动于各个领域。著有《姿态与语言》（新潮社）等著作而被世人所知。

处的语言文字具有重大的意义。

如上所述，巴尔特认为现代是图像时代，同时也认定语言的力量具有优先地位。关于这种“语言”之于影像的优先权，菲利克斯·加塔利在其最后的著作《分裂分析的地图制作法》当中，将之批判为“语言帝国主义”。不得不承认，巴尔特这样的思考方式在今天仍然是十分有效的。也就是说，正是因为具有相当随意的意义阐释，影像在对其进行说明的语言的作用下，为了达到宣传的目的，进而产生歪曲照片、电影影像意义的现象，这才真正是语言常有的状态。

我们不得不承认语言这种力量的存在，但存在于当今这样影像泛滥时代的影像之物，反而将现实固定化了，使我们更体察到其“投锚”的功能。我认为清楚地认识到影像先于现实而存在这一事实是十分必要的。或许说那些未曾被影像化的现实，无法以现实的姿态存在亦不为过。诚然，现实或是实在，都是以其实体抑或是稳固的存在姿态而被人们视认的。然而，正如至今哲学及认识论所阐明的一样，这种以本体姿态存在的现实或是实在，实际上对我们来说是不可辨识的。人类往往会对对象产生曲折、歪曲的认识，而这也正是人类认知的宿命。虽然这一现象至今以来一直被哲学家和语言学家们反复思考，但说到底还是以基于语言的认识作为前提的。在现代这样一个影像扮演着重大角色的时代，无论是能够与之相对应的认识论，还是为其奠定基础的思想或是哲学，都还未完全成立。而我认为这些埋下的欠缺，正是从今往后对哲学以及符号学而言，皆需要面对的重要的问题点。鉴于鲍德里亚曾对作为与实在世界相对应的欠缺表象的“伪造物”做出的提示，不能否认这在某种程度上也同样是对这一问题所做出的思考。可是，就连在鲍德里亚这里，也不存在一种“影像认识论”的思考方式。再者，丸山圭三郎曾用文化符号学的思考方式，对人类文化的“伪造物”进行考量，其向这一方向工作所做出的努力至今仍可见一斑。故而不得不说，正如我之后所要谈到的，即便是丸山圭三郎，其关于

影像语言的考察亦尚未充足。

于1995年1月发生的阪神大地震，我想正给予了我们对现实与影像之关系进行思考的机会。电视影像仅仅是反映出震灾的受害者们身体性的、物理性的状况，却无法反映精神性的乃至心理性的状况。无可厚非，就连我们都会理所当然地认为电视画面中的“影像”就是地震的“现实”。到达地震受灾严重现场的年轻记者们，大喊着“好像电影一样”之类的言辞，实在是极具象征性。也就是说，比起现实，发生的事件是作为影像而被观照的。不断变换言辞、飘忽不定地存在的现实，通过电视影像固定下来，从而实现投锚的过程。而这在当今含有政治意味的相关报道照片当中，仍旧被屡次指出。如此可见，我们可以重新认识到当今的电视影像，其实是发挥了从影像进行投锚的作用。

影像并非现实，但我们是将影像作为现实来接受的。将影像作为现实来接受，无非是从影像出发向现实投锚，有必要清楚地认识到这一状况。并且，无论是能够解读只能在电视屏幕上映射出现实的哲学尚存欠缺，抑或是能够对应影像向现实投锚这样的现代状况的哲学并不存在，都是我们当务之急应该仔细考虑的思想现状。

至于我们从现实当中误读影像的状况，或者说不得不误读的情况，这与同他者取得联系的愿望正逐渐减弱的状况有很深的关系。最近，“需要送货到家服务的各位，您不在家时请勿托付给邻居代为保管”这样的提示越来越常见。虽然说这当中也表现出了不想给邻居添麻烦的意思，但同时也表现出了想要隔绝与邻居交往的心情。在发出这种提示的人的意识中，这说不定是在对第二次世界大战中关于“居民小组”的束缚性的负面印象所做出的批判。然而，对于不知道战争的一代人来说，把拒绝与他人接触的意识作为这种公告的根源来考虑才应该是较为正确的方式吧。

曾几何时，信息是在人类相互之间直接的语言作用下传递的。然而在今天，信息在绝大多数场合下都无法避免依靠某种媒介来进行传播。

与邻居交谈的机会正在减少，对于连代为保管包裹这样的事情都会产生犹疑的邻居来说，信息的交换当然是无法实现的了。这样一来，信息的传达、交换，自然就变为主要依靠电脑、电视的屏幕来进行了（实际上，信息的“交换”在电视中几乎是不成立的）。个人为了隔断彼此，不得不依赖以电脑、电视为中心的新兴媒介。基于此点，影像的力量变得更为强大了。“谣言”这种东西之所以在阪神大地震当中不经常发生，我认为是因为信息通过大众媒介单方面从多个中心传送出来。

谣言是在个人与个人之间传递的信息逐渐变形、夸大的基础之上成立的，而基于诸如广播、电视此类的媒介而成立则不大可能（在持续以电脑通信、电子邮件等作为个人相互之间的新型交流手段的情况下，这些作为具有谣言可能性的媒体值得注目）。亦即支配大众媒介的应有形态，抑或是“影像帝国主义”，都与现代人的人际关系之存在样态环环相扣。影像的支配，更是与个人的孤立化有着深厚的关联。

诚然，在新兴媒介发达的基础之上，交流也格外地发展了。然而，所谓的交流，也不过是“信息”单方面地传达，而并未使人类之间的精神性联系得到强化。相对于直接面对面的交谈，时下的年轻人更热衷于使用电话进行对话，以及使用电脑进行通信。这是因为待在自己的房间里，他们才能获得安全感。汽车虽然是移动的道具，然而时至今日，仅仅是为了创造可以一个人待着或是两个人待着的空间而发挥作用。现在的年轻人当中，也不乏对交通阻塞并不感到头痛，反而乐在其中者。交通堵塞是一段独处的时间，或者说是延长了情侣们在一起的时间。孤立的人实际上都是脆弱的人，这一点，在像地震这样的灾害发生之时可以得到证实。阪神大地震之后，比起在大量的人共同生活的避难所，在孤立的单栋式安置住房中发现的老人们死亡事件更多，这件事是极具启示性的。

在 20 世纪 40 年代出版的《最低限度的道德》当中，这些问题都被西

奥多·阿多尔诺[1]详细地思考过。他曾指出沉浸于从共同体或是家庭逃脱出来的喜悦当中，从而获得自由的现代人，其实不过是与这份自由进行交换，丧失了力量而已。阿多尔诺做出了如下阐释："在延续体制的同时，另一方面家庭也会被消灭。在此基础之上不仅仅是失去了对于中产阶级而言最为有效的驻外机构，更不必说个人自从出生以来就在不断的压迫和锻造之下失去了抵抗力。家庭的消亡，意味着连能对其进行反抗的这一股力量都被戕杀了。"不断寻思着从家庭的束缚之中挣脱，从而获取"自立"的现代人，实际上不过是与之相应地丧失了自我的力量，而这也正是作者意图进行深入挖掘的部分。之所以会生成这种状况，恐怕与取得"自立"的个人交换了语言从而失去对象关联甚为密切。然而，就算是阿多尔诺，也未曾对像这样弱体化的近代人到底应该怎么做才能恢复之前力量的状况给予提示。

作为法国人类学家列维·斯特劳斯的后继者，马克·奥热[2]在《没有国家的极权主义》（劲草书房）一书中，曾提出与阿多尔诺相似的见解，这一点值得注目。这本著作对现代人蕴藏着向极权主义倾斜的这种倾向进行了分析。而在此之时，奥热作为前提而思考的是与阿多尔诺的考察相类似的，现代性的"孤独的个人"。虽然奥热曾对"孤独的个人"做出了如下界定："并非没有家庭亦没有朋友的普通男女，并且也与包含抵抗性的权力之间未含有任何制度的关系，而是作为沉默的多数派而被定义的男男女女"，但同时也指出这样"孤独的个人"，是"生来就朝向压抑"的存

① 西奥多·阿多尔诺（Theodor Ludwig Adorno）（1903—1968），德国社会哲学家，在美学领域也留下了杰出成果。通常所说的法兰克福学派代表人之一。其对包含"启蒙"的进步思想进行根本性的批判，对与称之为现代的时代相对应的批判性意识进行理论化梳理，故而对"大众文化"揭示出反对性的见解。主要著作为《启蒙辩证法》（岩波书店，合著），《本真性隐语》（未来社）。

② 马克·奥热（Marc Auge）（1935—），法国文化人类学家。曾在西非的科特迪瓦共和国进行田野调查工作。除了著有《没有国家的极权主义》之外，还著有《现代世界的人类学之为》等著作。

在。在此处，奥热所指的“压抑”，是极权主义意义上的压抑，是“一切社会的、正确的、广义的政治秩序向极权主义的倾斜”。而正是因为这一倾向，才使个人的孤独变得理所当然，并且理应如此。当然，奥热对现代社会这一倾向进行的分析或是批判的工作，也并非是为了向其提供指示或是对策。

再者，现代思想也同样未曾对这些弱体化的人类不断加入新兴宗教提供任何防御力量。对于此种现象做出“分析”虽然是可能的，然而对于现实中的状况却几乎是无能为力的。德勒兹同加塔利的合著《千高原》（宇野邦一译，河出书房新社），恐怕就是以为这样的现代人的精神状况提供处方为目标而写作的。如莲花根茎的形象一般，概念化的再缩放及其同义词连锁（译为排列）等概念，将这些异质性的东西横列，用他们的话来说就是“横断的”，结合起来就产生了新的“集团”。而这些是在我国最初的建筑业，以及众多领域内都评价很高的概念。我认为，受到出生于保加利亚，并于1981年获得诺贝尔文学奖的犹太思想家埃利亚斯·卡内蒂的著作《群众与权力》巨大影响的《千高原》，将这种连锁的概念作为核心创造了一种集团理论。然而，为了令孤立性的异质的个人相互间呈现出再缩放状、连锁状而联结起来的“作用力”，现今又存在于何处呢？虽然《千高原》的确是一部给予我们勇气与信心的著作，但却不免让人感到其所开具的处方全都为时已晚。相对于他们那种乐观的论调，不是还有更多的读者会感到不安吗？

在这个“思想之秋”的时代，重新对影像与语言所发挥的作用进行思考，究竟是多么的行之有效尚且不能确定。然而，成败姑且不论，我仅仅是想要将这些工作推进下去罢了。

第二节 走向“文化”的新定义

以前，文化的问题往往是基于诸如“精英文化”与“大众文化”这样单纯的对立图式之上来进行考量的。然而，随着大众、文化等诸多概念逐渐变得暧昧不清，这两种文化的界线也随之变得模糊起来，至今行之有效的对立图式已然无法再继续发挥作用。在此之后，虽然可见“亚文化”这种说法，但也是为了解释作为界定正在逐渐变得不明确的，与“亚”（下级）相对立的“主流”文化而成立的，完全有效的概念仍旧不存在。再者，我想恐怕在精英文化与大众文化的这种对立图式缄默的内部，抑或是极少数的部分，是与依存于文字的文化以及依存于影像、声音的文化之间的对立关系相互对应的。这种对立关系，也可以说是对作为那些占有知识，并且将它作为特权的一部分人所存在的时代的一种留恋。而认为那些未持有文字的人的文化，比起基于文字的文化来说更为劣等的偏见仍旧根深蒂固。要更正这种情况，我想还是需要一定时间的。电影和照片、漫画这样的“影像文化”之所以还未得到充分的评价，正是因为重视文字文化的这种思考方式根深蒂固。

值得一提的是，曾经作为“大众”的“娱乐”的电影、照片甚至是漫画，不知何时已悄然晋升到了“文化”的地位，大众文化及精英文化这两种文化的差异正在消失。甚至电视、广告等也作为新兴“文化”粉墨登场。说这是文化价值的相对化亦不为过。针对这些新动向，最近将“文化”的问题从新的视角来进行考量的现象比比皆是。这不仅仅是对重视基于文字的表现从而发展至今的文化理论所进行的批判，同时也是对它的一种反省。劳特利奇（Routledge）出版社持续刊登的一连串文化理论，正反映了这一倾向。虽然在这当中特别值得注意的跨时代的文化理论尚未出现，但即便如此，仍然可以感知到追求与后现代的状况相对应的这种文化

理论的方向。通过阅读上述著作，我所能感觉到的，是一种将现代的“文化”作为与至今完全相异的东西来理解，从而达到修正目的的倾向。并且作为方法论，本雅明在1936年出版的《复制技术时代的艺术作品》当中，无论是对继承还是批判的思考方式，都特地加以了注意。虽然这些已然变成了老生常谈，但本雅明思想中的“批判性继承”，也正是当今新兴文化理论的一般性特征之一。

举例来说，英国社会学家安吉拉·默克罗比在《后现代主义与大众文化》一书当中，就特别设置了“《通道论》与本雅明基于文化理论的位置”一章，并且对本雅明所做工作的意义再度进行了探讨。默克罗比虽然也同后世为我们所接触到的同时代的其他理论家一样，持续对都市的郊外环境，以及消费者文化这样的日常世界范畴的文化进行考察，并且将之扩大，向着文化理论的方向转移，但在这种倾向当中，他同时也写到，对时至今日业已被遗忘的本雅明的关心，在这数年之间又急速地复活了。当然，默克罗比是以本雅明的“通道论”为中心来进行论述的，但最近对本雅明的这种关心之中，存在诸如《单行道》《柏林的幼年时代》等自传性因素极强的作品。诚然，这与女性主义批评，或是将传记、自传纳入文化理论的范畴之内来考量是相互关联的。默克罗比对本雅明生活本身的关心，就如她自己曾就本雅明的照片发表过自身的见解一般。我想这大概也可以被作为重视影像表现作用的当今文化理论的特色来加以思考论证。然而，由于本雅明是活跃于20世纪30年代的思想家，我们不得不更加充分地意识到当时的时代性制约。

在对本雅明关心的同时，现代文化理论的另一个特征，是十分重视让·鲍德里亚的思想。加里·格诺斯科的《鲍德里亚与符号》，是对被远远晚于法国的英国、美国、澳大利亚评价为“伪造”的思想家的鲍德里亚的正面性考察。鲍德里亚的影响力，还在意料之外的地方显现了出来。彼得·哈雷等现代美术家，也对为何鲍德里亚的思想会成为自己艺术活动的

理论根据这一现象再三思索。

与格诺斯科相似，英语圈的研究者们是将鲍德里亚与法兰克福学派联结在一起来考虑的。实际上，我自己以前也是沿着从本雅明到鲍德里亚这一方向来思考的，而在前面论及的多本文化理论著作当中，本雅明也是常常被提及的思想家。并且在本雅明的著作中，毋庸讳言，重复参照《复制技术时代的艺术作品》的论文也有很多。

鲍德里亚之所以会对盎格鲁-撒克逊体系下的文化理论给予很高的评价，无非是因为他预见到了马克思主义在西方的衰落。鲍德里亚终究还是"伪造"的思想家，他将在符号的相互作用之下所创造的世界作为现代来考量的这种思想，我认为在今天是格外行之有效的。事实上，格诺斯科的鲍德里亚论，在《鲍德里亚与符号》成书之时，是饱含深意的。也就是说，如同表象概念的崩溃一样，对当今这个世纪的思想、艺术而言，在可以发挥决定性作用的东西之后，取而代之的是作为理论性概念的"伪造物"，以及除此概念之外无甚可见的状况。作为未具有表象化的对象的伪造物，对它的思考正与巴尔特所言的"漂浮的能指"相对应，是为了对现代纷至沓来的诸般现象进行阐释，并作为极其有效的概念而存在的。

写出像《作为文化形式的百货商店》此类独特论文的英国社会学家戴维·钱尼就曾在其著作《文化转向》当中，强调现代文化早已超出至今所奠定的文化概念的框架之外，诸如体育、旅行、主题公园之类，皆被其作为文化的考察对象来进行探讨。诚然，钱尼自身并不是以田野调查的方式来进行考察的，而是以有关现代文化的众多文献作为参考书来书写的。对于从来都不曾被当作"文化"来处理，却被有闲阶层置于中心地位的体育、旅行，甚至是主题公园，作者都将其作为"文化"来思索，而这也清晰地传达了当今社会学的动向。正如我在文章开头所阐述的一样，精英文化与大众文化之间的区别逐渐消弭，日常性与非日常性的区别亦是变得暧昧模糊。为了处理这些问题，时至今日将文化置于非日常性的领域来考量

的思维方式，不仅会变得无法理解，就连日常生活本身也会逐渐占据作为“文化”而存在的位置。

虽然钱尼也曾提及1993年出版发行的英国社会学家克里斯·罗杰克的著作《逃遁的方法——休闲与旅行的现代性变化》，但他认为这是为了将文化的概念扩大甚至转换，从而扮演了重要角色并发挥了巨大作用的著作。在罗杰克看来，对于逐渐惯例化的现代人的日常生活来说，休闲和旅行正是为了从这之中逃走，并且也有力地证明了这种以新的形式出现的文化现象。例如当今那种单纯地为了朝向某块远方的土地而出发的旅行：现代的旅行者们，在出行之前就先将自己当作演员，而与此同时也作为看客，将之作为一种演剧来加以享受，并且乐此不疲。关于休闲的问题，早在凡勃伦[①]之前，作为“有闲阶级”来进行讨论的，就已不是今天所说的休闲了（罗杰克当然也曾提及凡勃伦的主要著作《有闲阶级论》）。休闲并非为有闲阶级所独占，而是获得了作为“文化”而存在的地位。罗杰克在将休闲与旅行的问题进行历史性阐明的同时，也是在将现代或者说后现代的问题进行重新思考与界定。因此，钱尼在他的著作中高度评价罗杰克的工作是理所当然的。并且罗杰克还将墓地、宾馆、国立公园等所有现代人的休闲造访地纳入了考察对象的视野。诚然，罗杰克并非对所有这些现象都持有肯定的态度，与其这样，倒不如说，我们对其结论能感觉到的是一种悲观主义态度。然而，这种长期以来一直被现代文化理论所忽视的走向，对它的认识却是谁都无法否认的。总而言之，罗杰克正是一位一直凝视着其动向的理论家。

当今的文化理论认为文化与人类的日常生活密不可分，并且认同将生活本身作为文化来捕捉的这种倾向。也就是说，曾经分离的生活与文化，

---

① 托斯丹·邦德·凡勃伦（Thorstein B Veblen）（1857—1929），美国社会学家。因其《有闲阶级论》而为世人所知。凡勃伦的理论从某种意义上而言，对当今的休闲文明有先见之明的考察，故而我们不得不加以思考。

业已被当作同一个对象来思考。此处的“生活”，是包含都市郊外生活的日常性生活，同时也意味着从这之中“逃遁”的休闲与旅行。从某种程度上说，这大概已经不能称之为逃遁，而是日常性与非日常性之间的区别渐渐趋于暧昧不清也说不定。用钱尼的话来说，就是“我们一生中的大半部分时间，都在无数的舞台之上不断进行着表演、操劳”。也就是说，我们早已不是在将文化作为对象化的存在而“享受”，但也并非作为文化客观性的看客、消费者而立足，而是作为自己行动、消费、娱乐等行为的主体存在的，是在一个这些东西自身变成文化的时代语境之下出生的。“艺术与日常生活边界的消弭”已是随处可见的现象，而至于文化理论，则不得不准备能够与这种新的状况相对应的理论。并且，在这种“边界”消失之处所显现出来的是一个超现实的虚构世界，而这无非是对我们存在的世界的第一印象。

从钱尼的这一立场出发，所生成的是如下见解：“文化已经不是由下层结构所支撑的上层结构，它已成为由话语及意义作用的体制的海洋所给予的一般性名词。我们正试图通过这片海域，汲取生存经验。”此处所使用的“话语与意义作用的体制”这样的表现方式虽看似费解，但若换一种表达方式，便是由符号所支配的世界。具体而言，就如主题公园或者购物中心一样。进一步言之，这就是一个超现实的虚拟现实的世界。我们对于电视画面的影像，及其如此这般慢慢变为现实世界的现象，不得不更加有所意识。鲍德里亚之所以一度被视为这种文化理论的鼻祖，也正是因为对于这种超现实的虚构世界，他早就提出过诸如“伪造”之类的概念。

我想，在从著有《彷徨——后现代的非/神学》（岩波书店）等著作的鲍德里亚那里接受了巨大影响的美国哲学家马克·泰勒及芬兰哲学家埃萨·沙里宁的合著《形象学》当中，之所以会附加上“媒介的哲学”这样的副标题，是因为这意味着他们正试图求索“影像的哲学”之结构。“现代是一个影像与幻影交叠的时代，而哲学不得不准备好在影像的领域之内

工作。”这正是《形象学》的作者们所极力主张的。至此，我不禁想到，参与创设了伦敦设计博物馆的英国设计批评家史蒂夫·贝利，就业已在1989年出版发行的《性·酒精·高速飙车》的著作中将“形象的生产与消费”作为副标题列出。正如安伯托·艾柯所言，所谓超现实的虚构世界，是一个“绝对的伪造物”。而我们在面对这样一个伪造的世界时，已经不得不将之作为一种“伪造物”来加以理解。只有“伪造”的世界，方为真正的现实的世界。我们不仅投生在了这样一个世界里，并且还逐次参与到了人工地制造这个世界的过程当中，因而这也正是使用符号的人类所无法避免的宿命。而如我之后所要谈到的一样，这种情况对于丸山圭三郎来说，亦是基本性的命题之所在。现代的文化理论，也可以说是将这种重新开启了新形式之后的“文化”作为考察的对象来探讨的，而这正说明了其自体亦是现代文化的特征之一。

参考文献：

David Chaney, *The Cultural turn*, Routledge, 1994.

Angela McRobbie, *Postmodernism and popular cultural*, Routledge, 1994.

Gary Genesco, *Baudrillard and signs*, Routledge, 1994.

Chris Rojek, Ways of escape, modern transformationsin leisure and travel, Routledge, 1993.

第二章　影像的解读

第一节　关于皮尔斯的符号学

符号学是为了考察诸如包含影像表现等一切符号表现的理论。特别是在影像发挥巨大作用的今天，作为对其进行分析的工具，影像符号学的工作还存在无限的空间。然而，在现实中，符号学的工作尚未充分展开。此处，我仅想就有关对于当今的符号学来说，被认为保持着先驱性地位的美国哲学家、符号学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯工作的意义来进行思考。

就一般性而言，我认为符号学是以瑞士语言学家索绪尔在其语言学理论当中所使用的概念为出发点，并且除此之外，不断地吸收至今所建构起来的各种各样理论成果的基础上展开的。然而，如果我们对符号学简短的历史再度进行研究探讨，就能明白这种情况下，皮尔斯的工作获得了高于索绪尔的评价。举例来说，就连认为符号学的理论性根据大半部分是出自于索绪尔语言学的罗兰·巴尔特的著作，在至今逐渐成为符号学经典的同时，巴尔特即已在《符号学原理》（美铃书房）的“能指·所指”一章，片段性地提及有关皮尔斯的符号概念。再者，安伯托·艾柯在《不存在的结构》（未译）一书中虽提及过皮尔斯的符号学，进而在其《符号学》（岩波书库）的绪论“探寻文化理论”当中，将符号现象解释为“在符号与其对象，以及被召唤的解释项这三个要素的共同作用下，包含这些过程的是

一种行为或是一种影响关系”，他也认为皮尔斯的符号概念之于索绪尔的符号概念，远远超出了“包括性”的范围，是作为“比起符号学更为成果丰硕的理论”而存在的。艾柯的这一见解，以及其十分重视皮尔斯的符号学所包含的“三要素的共同作用”这一点，值得我们注目。然而艾柯对皮尔斯的符号概念，亦不过是将其“意图性的发送，人工性的做成”作为符号定义的一部分来评价罢了。发送者并非人类的这种符号，比如说像风暴或是风雨这样的“气象学征候”，对于可以将这些东西作为符号来考量这一点，我认为正是皮尔斯符号概念的特征。虽说到底是否能够将自然现象作为符号来审视，是符号学考虑的问题之一，但在美国沿岸测量部持续工作且未被学院至上主义所埋没的皮尔斯，却从与解释者的关系当中所生成的符号这一立场出发，将这种“气象学征候”作为符号来认知。这可以说是饶有兴味的。

像这样在现代符号学历史的初级阶段之中，对皮尔斯所做的工作给予相当评价的倾向在最近相继出现，并且蔚然成风。我想这意味着皮尔斯的思想中至今仍潜在的资源，在现代思想的展开过程当中能够被清楚地看到。举例来说，菲利克斯·加塔利就曾在《分裂分析的地图制作法》中写道：“在这里被作为问题的符号学，无疑是在索绪尔的传统中成型的，而并非存在于那些对语言学来说的广袤场域之中。倒不如说，这是在符号学的创始人查尔斯·桑德斯·皮尔斯的立场之下，将各种表现作为百科辞典式的理论来加以考察的。”在此处，加塔利将符号学作为能够对应各种各样的事项进行解释的百科辞典式理论，虽然说是极具启示性的，但实际上，却也同时启示了比这更为重要的东西。

在此基础之上，加塔利虽然进而对耶尔姆斯列夫[①]的语言理论进行了

① 路易斯·耶尔姆斯列夫（Louis Hjelmslev）（1899—1965），丹麦语言学家。作为一般所说的语言学哥本哈根学派的创始人，倡导语符学（言理学）。著有《语言》《语言理论导轮》等著作。其虽然和索绪尔并称为十分重要的语言学家，然而在我国尚未得到充分的介绍和认识。

再度评价，然而比起索绪尔的“能指·所指”这一对立概念，我认为耶尔姆斯列夫的“表现·内容”这一对立概念，是基于对其相互之间的渗透性进行认知这一点才能够做出相应评价的。加塔利针对耶尔姆斯列夫与索绪尔的“能指·所指”相对应的“表现·内容”这组概念进行了阐释，且拒绝将这两组机能概念决然对立，并对其做出了很高的评价。此时加塔利引用了皮尔斯的如下言论：“纯粹的东西无论如何都绝不可能被现实化。”皮尔斯此言，我们虽然无法知晓其是在何种语境之下所说的，但至少在此处，确实是在对笛卡尔严密的二元论进行否定的意义上加以引用的。加塔利正是在皮尔斯的思考之中，取出这种相互渗透性的部分来进行评价与思考的。因此，我们不得不将之作为针对皮尔斯所产生的新的评价来进行考量。与索绪尔的批判紧密相连，对皮尔斯进行再发现的这种动向，或许也可以说是出于现代思想的反笛卡尔主义倾向与其相关部分的作用。

正因如此，为了符号学的开展，对皮尔斯、耶尔姆斯列夫等人的工作再度进行探讨、评价就变得十分必要，而这种状况的持续则是有目共睹的。著有《奎因》《怀疑主义》等著作的伯明翰大学教授克里斯托弗·胡克韦曾写道：“所谓初期皮尔斯与后期皮尔斯的区别，即在于为了理解皮尔斯的思想最为重要的时代划分。”而这篇小论文，特别是针对皮尔斯直至19世纪70年代的工作再度进行研究探讨，基于此处，是以明示符号学的新生意义这一端为目标的。从1982年开始，印第安纳大学出版社就开始逐年编辑并出版发行皮尔斯的著作集（直至1995年8月刊行到第五卷），在这个共三十卷的庞大著作集第一卷的序言当中，作为编辑之一的查尔斯·卡尔文·摩尔曾这样写道：如果将网罗皮尔斯所有著作的作品全集出版发行，就会有400卷将近500页的著作集，故而不得不说皮尔斯的著作集必然只是“选集”。事实上，同样由印第安纳大学出版社出版，1992年《皮尔斯哲学论文集》也问世了。我想巴尔特所使用的应该是1940年在美国出版发行的皮尔斯论文集，加塔利则是从1978年在法国出版发行的《皮

尔斯符号学集》当中引用的。在美国的皮尔斯研究者之中，虽然也不乏渴求一睹被微胶卷化后的皮尔斯草稿之士，但我想这对于所有皮尔斯的研究者们来说都是不可能的。这也就是说，我们不可能对皮尔斯的所有著作进行研究探讨。在论及皮尔斯的场合，这种制约即成为前提性的存在。而在胡克韦那里，皮尔斯符号学本质性的东西，业已在18世纪60年代进行过构思，而这也成为贯穿其生涯所展开的过程。随着这种趋势的发展，对于通常所说的初期阶段皮尔斯的思想的探讨，则被认为是具有极其重要意义的。正如胡克韦所引用的一般，皮尔斯思想的90%都是与符号学相关的内容。至于这个数字是否准确我们暂且存而不论，但应当说在皮尔斯的思想当中，符号学仍然占据了极其重要的地位。

胡克韦曾论述道，作为初期皮尔斯思想的中心之一，存在“没有符号我们就无法进行思考”这样的思维方式。这一论述同样也启示了在皮尔斯的思想当中，逻辑学与符号学是深深联结在一起的。安伯托·艾柯就曾在《不存在的结构》当中指出，皮尔斯将“关于可能符号过程（semiosis）的本质性质及其基本变化形式的理论”作为符号学来进行规定，并写道“在其他的场合，皮尔斯也将此处的符号学称之为逻辑学”。艾柯在此处指出，皮尔斯将符号学与逻辑学视为同一物。正如文章的后面所述，虽然自不必说，实际情况下这两门理论是有差别的，但在皮尔斯看来，逻辑学与符号学确实是极其密切地关联在一起的。1865年，皮尔斯在哈佛大学的讲义中，做了如下论述：“无论是拉姆斯的改革，抑或是康德的改革，还是科学的所有变革，无论哪个都是逻辑学的改革。”对于皮尔斯的这一见解，我们应当认识到，其指出了在人类思考的历史中逻辑学展开的重要性。虽然有关语言与逻辑学之间关系的问题屡屡被论及，但对于符号与思考的关系的考察，却很难说已经做得十分完善了。在这一意义上，对皮尔斯所做的工作再度进行研究探讨，不正是相当重要的吗？

也就是说，关于逻辑学，皮尔斯思考方式的特征之一，是基于时常将

逻辑学置于其与表象、象征的关系当中来进行考量这一点上的。与奥古斯丁的学说相关联，皮尔斯曾表示出“逻辑学并不是要对对象或是观念做出怎样的提示（present），而是在考虑其是如何被表象（re－present）的”这样的思考方式。然而，逻辑学不仅将表象本身，还将持有命题、判断的有限的形式作为考察的对象来处理。皮尔斯关于诸如表象、象征之类场合的概念界定，如后所述，在此处所展示出来的是与其“逻辑学之所以适用于思考，是因为阐明了思考基于象征的局限性而存在”这样的见解相结合的观点。亦即逻辑学作为包含着复制、符号、象征的表象理论，与符号学密切相连。相对于皮尔斯而言，针对对象世界的认知只有在将表象媒介化的基础之上，才有可能实现。正是由于“命题抑或是判断方为对象表象的本质性部分”，故而当我们将表象以命题或是判断的形式来把握之时，它就成了逻辑学研究的对象。

正如此处所述，逻辑学是一门处理关于命题、判断的真伪的理论，而符号学则不正是将这种真伪作为直接的问题来加以讨论的吗？胡克韦也曾写道：“皮尔斯在其全部著作当中，强调我们的探究目标，并不是单纯地限定在‘真理’之上的。”正如皮尔斯所言：“肖像画之所以会和它里面的人物像似，并不属于逻辑性真理的范畴。”而这正说明了表象与实在之间关系的问题，是属于符号学领域的问题。皮尔斯写道：“从狭义上来看，逻辑学是无法处理符号的，因为逻辑学只负责处理那些一般性的术语。”在其他的地方，皮尔斯还阐述说，逻辑学仅仅只是将作为表象之一的象征（在此阶段皮尔斯的思考方式中的表象除了象征之外，还包含了复制与符号）作为考察的对象来处理。并且他还认为“逻辑学对象征进行了分类”，“逻辑学是分类的理论”。而这种关系的设定，是以分类作为前提条件的。最近，作为分类学家的林奈的工作一再被进行探讨，这也许是因为人们意识到了逻辑学与分类相关的问题之间的不可分割性的缘故也说不定。所谓的关系，是在将相关事物的分类作为前提的条件下才因此能成立的。

综上所述，在皮尔斯看来，表象包含了复制、符号、象征，而逻辑学只是将象征作为对象来处理的理论。针对这种情况，符号学一般而言都是将“表象”作为考察的对象来处理的。不得不说明的是，基于皮尔斯学说的“表象”定义其实相当复杂。皮尔斯曾这样写道，成为媒介的参照物在德语“Vorstellung”一词中并不存在，然而在英语“Representation”中却是存在的。所谓“成为媒介的参照物”，应当理解为具有语言、形象等多种表现形式的东西。这正是表象赖以存在的方式。然而更为重要的是，皮尔斯是将“我们世界的全域，以及我们得以理解的世界，都不过是表象的世界”作为前提而成立的。这是受到德国唯心主义深远影响的思考方式，也是由语言、影像等多种多样符号构成的现实世界这样的现代语言学、符号学的世界镜像之先驱作用下所成立的思考方式。反过来说，也正是由于这些表象化之物的存在，世界才终于作为“世界”而成立了。对象（物）虽然与表象不尽相同，但我们如果不将表象作为媒介来把握，就根本无法认知事物。世界不仅仅来源于表象化的事物，而且第一次作为对我们而言的世界开始存在。在此意义之上，如果符号学是将表象作为考察对象的理论的话，那么这就应当是一门涵盖了极其宽泛性领域的理论。

如前所述，皮尔斯现在正逐步成为国际性的被予以再度评价的对象。现代德国具有代表性的哲学家卡尔－奥托·阿佩尔，从很早以前就注意到了皮尔斯的工作，并于1960年发表了以“从实用主义到实用主义哲学”为副标题的皮尔斯论。而在法国，克洛迪娜·蒂耶瑟兰作为将皮尔斯的研究向前推进的人之一，在这本皮尔斯论《思考－符号》（法国杰奎琳·尚邦出版社）当中，关于皮尔斯对符号的思考方式，她认为是这样展开的：“符号真正的目的（这也是思考真正的目的）是导向对真实的表现。”她对皮尔斯将符号与思考作为同一物来处理的这种解释的执行十分关注。皮尔斯通过长期的研究及著作活动，将事物用通常所说的三分法来加以分析考量。像指示符号、像似符号、规约符号这样的符号三分法，在他的思想当

中是最为著名的。为了这些概念能够顺利地操作，皮尔斯还对将学问的体系，抑或是物作为研究对象的实证科学，处理表象的符号学，以及处理形式（form）的逻辑（我想即指逻辑学）进行了分类。这样一来，如果遵从这一分类的话，符号学既然已成为将表象作为对象来处理的理论，那么相对于皮尔斯而言，世界就是表象的世界。然而也正是因为“所有存在的事物都只是表象”这样的思考方式一贯被人们所主张，故而皮尔斯的符号学才能够成为一门将表象的世界作为对象来加以考察的理论。而加塔利之所以会将皮尔斯的符号学界定为“表现现象的百科全书式理论”，恐怕也是基于此点意义之上所形成的吧。

如果符号学成为将表象化的世界、存在作为对象来处理的一门理论，那么我想知道皮尔斯的存在本身又该作为何种东西来加以考虑，而这种思考方式又是以怎样的方式与表象概念连接起来的，而我们不得不对上述这些问题进行考察。皮尔斯曾于1865年，对存在也做出了三种分类的思考。第一阶段的思考是“存在着的事物是固有的”，第二阶段的思考则是“在存在着的事物当中，不会没有其存在的根据”，第三阶段的思考是“存在着的事物，不仅只是为了其存在的根据而出现，同时也不得不持有其对象”，而这第三阶段的思考则是作为“关系的概念”被界定的。皮尔斯随后所展开的重要概念之一，加塔利也在其《分裂分析的地图制作法》当中言及一二。至于广为人知的“一次性、二次性、三次性”，在此处关于存在而被加以论述，则可以说是对这一重要概念所做出的预告。并且，对这种“关系的概念”当中所包含的动量因素的再度评价也是十分有必要的。

所谓关系，抑或是联结，当我们从抽象的、理论的维度对其进行论述之时，通常会和英国经验理论、心理学所使用的观念联合在一起，进而采用诸如因果性等概念。就连皮尔斯，也未曾忘记基于关系的观念之间相互联合的重要性。在收录于按照编年顺序出版的著作集第三卷的草稿《关于表象》当中，皮尔斯认为表象与这种观念的联合也是衔接在一起的，并且

明示了“所谓表象，是关于同一对象生产出另一个表象的某种事物”这样的见解。再者，针对基于表象的观念联合所承担的角色，皮尔斯写道：“对于进行表象关照之物的观念，之所以能在心念中唤起被表象化之物的观念，这是出于作为心理习惯业已被创造出来的观念联合之间的某种原理在发生作用之故。”此处，我们虽然可以认定作为能指的“表象物”，与作为所指的“被表象物”之间是相互对应的，皮尔斯随后也将这一对立概念相继展开，然而，此处所显示出来的皮尔斯的见解，也不能说是作为表象论，特别是新的理论而成立的。

莫如现代的我们，应当从皮尔斯符号学的概念当中所学到的事情之一，就是皮尔斯将“关系的概念”以极其积极的意义来加以考量。在这里皮尔斯对于“关系”作了如下论述：“被客观性地加以思考的关系是一种事实。客观性、肯定性的关系是能动（action）的，而客观性、否定性的关系则是被动（passion）的，受难的。”这是相当重要的一个环节。因为在此处，皮尔斯将关系作为主动、被动的相互作用来加以理解的这种思维方式，极其清晰地显现了出来。主动诱发被动，反过来被动又触发主动，正如斯宾诺莎的思考方式一般，不禁令人想起相互作用的重要性。此处皮尔斯所说的“关系”，是表象之间甚至说是符号之间的关系，而在皮尔斯的符号学当中，这种将关系视为主动、被动的相互作用来加以把握的思考则是作为原动力而存在的。言至此处，我们是否可以这样想，从斯宾诺莎一直到德勒兹所传承下来的思想当中，存在一种与诸如主动、被动的相互关系之类的动态性关系理论相对应的东西。

收录于逐年出版的皮尔斯著作集第三卷当中的《作为符号研究的逻辑学》，并不仅仅说明了逻辑学与符号学之间存在深厚的关联。而皮尔斯在其中阐明了保证符号之所以能够作为符号而存在的三个条件，我认为这揭示了皮尔斯思想当中最为根本的东西。所谓保证符号之所以能够作为符号而存在的条件，是以下这三点：(1) 符号与其他的符号甚至于物是截然不

同的；（2）符号必然与其所意指之物之间存在某种关联；（3）符号是与精神相对应而操作运行的。在这三个条件当中，特别是对第三条加以重视是非常有必要的。皮尔斯进而对这第三个条件的说明做了如下论述："精神并非只是单纯地与对象保持关系，将这个对象作为与其自身关系密切之物来看待甚为必要。"而这也正是保证符号作为"符号"而成立的最为重要的条件。皮尔斯符号学的本质，可以说是在承认了符号之中有这样积极的作用这一点的基础上所成立的。

从给予了符号这样的意义的结果来看，作为符号理论的符号学会发挥巨大的作用是理所当然的。虽然皮尔斯这样写道："在理智性的意义上来说，思考的理论与符号法则的理论是同一的"，然而这无非是对符号学作为涵盖一切存在、表象的理论的一种宣言。再者，符号亦不仅仅是作为其自体而存在，而是在与其他符号甚至是人类之间的相互作用、相互渗透的运动过程之中成立的。正是因为明确了这一点，我想皮尔斯的符号学思想才具有了最为深远的意义。现代的符号学，对于皮尔斯这一思想源流的支流之一进行回溯，并且再度进行研究探讨，或许应该是当务之急。

第二节　基于影像表现画面之外的问题

影像符号学，是将影像表现作为符号来捕捉，从而讨论其意义的一门理论，它是一般符号学分支中的一部分。与一般符号学的情形相同，这是一门尚未完成的理论，是在不断地导入语言学、意义论、精神分析、哲学、图像学等学术成果的基础之上，从今往后更应当加强建构的理论。虽然影像符号学的主要对象是电影、照片、电视、广告等媒介的影像，但这些媒介的影像也并非保持了漫长的历史，甚至说这些也只是现代性的影像表现，故而称将这些影像作为对象来探讨的理论尚处于未开拓的处女地上。如此一来，我认为对于影像符号学来说非常重要的是，在使用至今所

积淀下来的理论之时，我们不得不对其加以必要的变形。

比如，对于影像符号学来说，在这些并不是十分行之有效的理论当中，图像学就可视为其中特别重要的理论之一。这是因为它正是关于影像的理论。正如图像学的原文（iconography）所示，这原本是为了对基督教的圣像（icon）进行阐释而使用的理论。由此看来，图像学就应该说是宗教性的影像符号学。而在这里，因为它是把影像表现与宗教物之间的对应作为前提的，故而就这样将之作为现代的影像表现来加以使用是行不通的。基于圣像而被表现出来的，是预先被赐予的圣经故事及圣人的传记。举例来说，法国的中世纪史研究专家马塞尔·帕科就在其著作《基督教图像学》（白水社）的绪论当中，将基督教图像学界定为："关于基督教各种各样的要素：典礼、教义、历史等如何在艺术作品中被进行表现的研究。"将圣像中被表现之物与"基督教各种各样的要素"之间的对应关系作为前提，基督教图像学才能成立。这样一来，作为基督教图像学传统的基础之一，关于通常所说的美术作品的图像学才被纳入思考范畴。

然而，至于像电影、电视、照片这样的现代性影像表现，仅仅依靠忠实再现了事先被给予之物的古典图像学来解决问题确实是无济于事的。并且，因为现代影像表现正逐渐向多样化发展，故而针对不同文类的影像，理论也不得不与其对应。例如电影与照片，虽然它们之间也有共通之处，但完全从属于不同的范畴。诺埃尔·卡洛尔就曾在《神秘化的电影》当中写道："照片的影像，是基于现实的再现性表象，而将电影的影像认为是实在的自动化表象则是困难的。"此处，照片的影像被作为"实在的自动化表象"来加以认知，并且对其思考方式本身还不得不另当别论。总而言之，就是说明了电影的影像同照片的影像是有差异的。

再者，作为电影剧作家、摄影家而被世人所知的维姆·文德斯在一次访谈中曾这样说道："我不知道是否能说电影和照片是同样的东西。从电影的角度看来，虽然也有无法在画面上表现之物，但因为影像是连续的，

所以也有在下一个场景或镜头现身的可能性，或许可以说是一种潜在性的存在吧。然而在照片上，画框之外的东西却被彻底地排除了。无论在何种界限范围之内，无法在画面上存在之物都是绝无可见的”（*SWITCH*，1988年8月号）。在此处，文德斯虽然论及有关照片影像与电影影像的基础性差异之一，但他在这里所要论述的中心性问题是“画面之外”。所谓的画面之外，被设定为存在于作为被画框封闭之物的影像画面的外侧，进而对这种影像表现附加上意义，才能真正发挥作用。文德斯既然能够识别作为连续性影像的电影画面的外侧之物，那么就应该认识到，照片的影像中并不存在这种画面之外的东西。画面之外这样的问题，虽然对影像表现来说有极其重要的意义，但为何至今几乎仍无人论及？实际上是因为，这在影像表现的画框之中并不存在，而是在其外侧，作为可能性、潜在性之物而存在。作为电影问题的“画面之外”，德勒兹曾在其著作《电影》的第一卷第二章当中有所论述。而他在这里论及，做成画面之外与画面之内新的集合的过程，是与柏格森的思想相重合的。

德勒兹提及有关画面之外问题的文献之一，是作为日本电影研究专家也非常有名的诺尔·巴奇[①]的《电影实践理论》。巴奇在这本书中，将让·雷诺阿的电影作品《娜娜》作为研究材料，对画面之外的问题进行了考量。关于这一点，巴奇在这部著作的第二章《〈娜娜〉或是两种空间》当中，主张电影存在画面之内与画面之外这样的两个空间。巴奇还写道，基于此种意义，虽然我们要对画面之外进行界定是极为容易的，但仍不能简单地去定义画面之外的问题。而这是画面之外混入了极其纷杂的要素所致。

巴奇关于《娜娜》曾这样写道：“这部电影的整个过程，都被给予了

① 诺尔·巴奇（Noel Burch）（1932—），美国电影研究专家。其凭借论述日本电影的《致远方的守望者》为人所称道，而他的《电影实践理论》则被认为是针对电影符号学研究的基本文献。

人物登场和退场的节奏与秩序。”巴奇认为，正是因为画面之外与画面之内关系的存在，才可以界定这部电影本身。巴奇将电影的登场人物作为中心来考虑，故而电影的画面之内主要是基于人物的登场而成立的，至于人物登场以前或是退场以后的状态，就成为画面之外所成立之物了。这种重视电影当中戏剧性要素的看法，和文德斯的思考方式是基本相同的。然而若是我们遵从这种思考方式的话，那么画面之外与画面之内这组对立概念，就变成是仅仅基于具有时间性要素的电影，甚至是戏剧性的表现形式而存在的东西了。

巴奇进而论述说，画面之外的空间，是和具体的事物抑或是想象的事物所分割开来的。即使是在一组镜头当中，想象的事物也会在镜头的转换之下成为具体的事物。诚然，没有在这之后的场面中出现，而是就这样作为想象物结束的事物也是确实存在的。在这种思考方式当中，画面之外常常是被当作“潜在性存在之物”来看待的。基于此点认识，如果没有镜头转换的话，那么无论何时，这种潜在物都无法被看到。巴奇所写的“从定义上来说，我们是无法看到画面之外的事物的”，就是指这种情况。

然而，即便是不可见的事物，其中也不乏可以进行阅读之物，这就是现代符号学的基本立场之所在。正是因为不可见事物的存在，我们才更加能够对可见事物的潜在性存在进行推断，从而发现其意义所在。“可见的事物”及“可读的事物”这组对立概念，在哲学领域也会使用到。并且，“可读的事物”还和可想象的事物紧密相连。正如我之后所要提及的一样，可读的事物，甚至是可想象的事物，都不是作为事先被给予之物而存在的。如果是电影的话，就是其观众，是文学作品的话，就是其读者积极地参与到了解释活动之中。而注意到它仅是基于此种现象而成立的这一点，是十分有必要的。由此可见，画面之外的问题，与我在下一章要进行考察的基于影像表现叙述的问题相同，都在探求艺术作品“消费者”的积极性介入，并且还与“接受美学”的问题有着很深的关联。

关于画面之外，我们应当留意到，它绝不是作为自体本身而存在的，而只是基于与画面之内的关系存在之物。但画面之外的问题，并不是说要将这个画面之外自体分离开来进行思考，而是有必要考虑其与画面之内的关系。借用巴奇的话来说就是："在画面之外与画面之内，严密地建立了辩证法的构成。"画面之内的存在，是画面之外的前提。正是由于可见之物的存在，我们才能够借此想象出不可见之物来。

画面之外的问题，虽然借助了"接受美学"，同时还明确了观众一方积极参加的必要性，但如前所述，这种理论化还尚不充足。巴奇作为有意识地使用画面之外的电影作家，除了雷诺阿之外，还特别推崇小津安二郎、布列松、安东尼奥尼、莱赫比耶等电影导演。我想关于画面之外的问题，依据这些电影作家的一部部作品，我们是不得不更加深入地进行考察的吧。

将画面之外的问题从另外一个角度进行思考的，是美国的电影研究专家里奥·布罗迪。布罗迪在其著作《框架中的世界——我们从电影中看到了什么》当中，将电影分为"封闭的电影"和"开放的电影"。所谓封闭的电影，是受限于可见影像的电影，是没有画面之外的电影；而开放的电影，则是有画面之外的电影。作为封闭的电影之实例，布罗迪举了弗里兹·朗的电影《M》《大都会》。而我认为无论是如何封闭的电影，说它不存在画面之外都是不可能的。这归根到底还是应该作为一个程度上的问题来理解。

除了这部电影理论和雷诺阿论之外，我还听闻布罗迪著有《基于历史与虚构的叙述形式》这一著作，而他从文学批评到电影理论，活动领域非常的广泛，如果读过他的《框架中的世界》的话就很容易能够感知得到。基本上来说，布罗迪是从故事叙述这样的视点出发，来对电影进行捕捉和把握的。基于这一点，画面之外的这种概念，也与叙述之间关系深厚。再者，我最初所提到的问题，换言之，也就是在照片当中是否存在画面之外

的问题，也就被还原为在照片之中是否承认叙述性的存在这样的问题了。如此看来，我们就能逐渐明白，画面之外其实包含各种各样纷繁复杂的问题。

美国电影理论家爱德华·布兰尼根针对电影，也是从“视点”这一立场出发，对画面之外的问题进行了思考。对于自己的研究目的，布兰尼根曾这样写道：“并非只讨论一个文本，而是如何去理解复数性的文本、可能性的文本。”在此处，布兰尼根所谓的“可能性的文本”与画面之外关联深厚，而这一点却是不证自明的。布兰尼根的理论不可否认受到了克里斯蒂安·麦茨[①]的巨大影响。麦茨认为，在电影之中存在噪音、音乐、被言说的话语、被书写的话语和活动的影像这样五个要素。而这些要素，实际上是一些被符码化的要素，在现实中它是存在于电影框架之内的要素。布兰尼根进而主张，可能性的事物也好，潜在性的事物也罢，总而言之，这些画面之外的事物都是得以构成电影意义生产的重要因素。

既然如此，那么画面之外这种实际上并不存在于影像表现框架当中的事物，又会具有怎样的意义呢？针对这个问题进行考量的理论亦是尚未充足的，布兰尼根也只不过是借用了文学理论领域之内的成果来进行思考。布兰尼根认为，文学作品，特别是戏剧作品，都有如下特征：“话语是所有登场人物已知事物的总和，故而常常是很庞大的。”如果说在舞台之上所言说的话语，是这部戏剧作品的第一意义的话，那么这个“第一意义”，比起“意义的第二层级”来说要小很多。而“意义的第二层级”，则恐怕是由于观众的介入才能创造出来的东西。总而言之，我们不得不做出如下思考：这是“另一种话语在发挥作用”的结果。说起来，这种置身于戏剧

---

① 克里斯蒂安·麦茨（Christian Matz）（1930—）法国电影理论家。从事有关电影的符号学分析工作。以最初的《电影符号学诸问题》为代表，其著有很多电影理论。他的《符号学散文》（劲草书房），不仅对电影，还对广泛性的影像表现做出了符号学的考察，这一点是特别值得注意的。

舞台外侧的“意义的第二层级”，还是被设定为潜在性存在的。而将这种潜在性的意义曝之于世，则是观众的工作了。将这种思考应用于电影的，正是布兰尼根的画面之外理论。就如布兰尼根所认同的一样，构成这种思考方式的依据之一，是罗兰·巴尔特的叙述理论；能够生产出布兰尼根所谓的“意义的第二层级”的，也无非就是巴尔特的“隐藏话语”这一概念。而画面之外，则正是“隐藏话语”得以成立的场所。我们也可以将布兰尼根的画面之外理论，看作是巴尔特的叙述理论在影像表现的范围中扩大之后的产物。虽然巴尔特本人也并未完全说清楚，但我认为在这里，作品接受一方的想象力的介入是必不可少的。而布兰尼根也是向着这一方向进行思考的。

对于布兰尼根的电影理论，我们应当注意的一点是：电影并非仅仅是处理其自体本身，还必须要考虑电影的观众、看客的立场等。虽然布兰尼根并未使用画面之外、画面之内这种用语，然而与之相对应，却使用了包含、排除这组概念。并且关于这些概念，他还针对其与观众之间的关系，进行了如下论述：“在对电影产生理解的情况下，观众的工作之一，就是去发现包含及排除的关系之所在。”基于此种立场，布兰尼根认为有必要对画面之外与画面之内这两者之间的相互关系进行理解，这与诺尔·巴奇的见解也有共通之处。从布兰尼根的立场来看，他进而将“观众”这样的概念导入，是我们应当重视的。这是因为它是被作为意义生产的要素来进行考量的。

基于布兰尼根的理论，为了应对“屏幕上存在的事物与不存在的事物共在”这样的状况而创造出来的原理，是包含、排除的原理。而与电影的观众相对应的，则是“新型的，可能的（不可见）空间”。至于屏幕上不存在的事物，依照巴奇所言，则被要求对画面之外的事物做出预测。而这也显示出了这样的思考方式，即一部作品的意义，只有在作为消费者的读者、看客的一方积极参加的基础上才能成立。布兰尼根在对电影叙述问题

的思考当中，曾提及读者的“能力”。这虽然可以说是依存于发展至今的接受美学而成立的，但布兰尼根认为它是电影领域的扩大。布兰尼根也曾这样写道：“电影的观者，能动地建构了电影的空间。”而这无非是他自己行使了自身的想象力，并且对观众的能力提出要求的体现。

诚然，布兰尼根将观众这种要素导入到电影当中，同时还将电影分为古典派电影与现代派电影。布兰尼根的一部在当今常常被提及的著作标题即为《基于电影的视点——古典派电影的话语与主观性》。正如布兰尼根论述的那样，这里出现了他将电影称为古典派电影的用语。此处布兰尼根所说的古典派电影，是指那些具有叙述性的电影。

作为《小津安二郎——电影的诗学》作者的知名美国电影理论家，大卫·波德威尔的思考则更为严密。在古典派好莱坞电影的理论当中，“从1917年到1960年的古典派好莱坞电影”成为他的考察对象。就一般性而言，这个时代的好莱坞电影大多是以大团圆结局来收尾的，在波德威尔看来，当时电影的60%都是大团圆结局的电影。在文学的世界中，这种大团圆结局似乎被称为“诗性的正义”。而古典派电影的观众们，正是像这样保持着诗性的正义，期待着大团圆的结局来观看电影的。借用波德威尔的话来说，“观众是做好了充分的准备，才来接受古典派电影的”。

从布兰尼根与波德威尔的论述来看，针对古典派电影，观众早就能够预计到电影的结局，而这就变成他们同时也可以想象出存在于电影框架外侧的事物。然而，这说到底只不过是针对“古典派电影”而言的情况。叙述被破坏，登场人物的性格不是始终保持一贯性，甚至在悲惨的场面却使用欢快的音乐。在诸如此类的“现代派电影”的场合下，画面之外又是以另外的形式存在的。无论如何，影像表现之中常常会存在画面之外的事物，而影像符号学今后所要处理的主题之一，我认为就是画面之外的问题。

第三节　影像表现的叙述作用

在影像表现之中，由于它被限定为“表现”一词，故而一定包含某种意义。而这种语境之下所说的“意义”，则每每是被当作“叙述”来进行理解的。在影像之中读取故事的这种意识，是任何人都会有的，但这种意识却不仅仅是限定在影像之内。用某种事件所能传达之物来说，与之相关的各种各样的“叙述”，直接就被附加于其上，而后才进行传送。而这正是我们的日常生活经历的。恐怕追求“叙述”的这种意识，就是人类的固有本性。罗兰·巴尔特曾在其1966年所出版的《叙述的结构分析》（美铃书房藏书）的开头谈道：“对于人类来说，一切生活素材都要依托于叙述才能恰当地组合起来。”他对这种现象还做了如下追述：“它存在于一切时代，一切场所和一切社会之中。”并且还认为叙述“确实是和人类的历史一道开始的”。这就意味着，在原本不存在叙述的地方，将叙述后天制造出来并添加进去的这种工作，是常常在进行的。虽然说上述现象是屡见不鲜的，但也不乏将架空的叙述创造出来，从而达到扭曲真相目的的这种情况。我们生存的整个世界，都无处不充斥着创造叙述，并同时对叙述进行评论。

从特定的场合来说，叙述就是对现实的歪曲。然而，我们却不能逃离将依存于叙述而被扭曲之物当作是现实来接受的这种命运。被称为“现实”之物，事实上是不存在的，可能更应该说是只存在“叙述”的。这正是我们的宿命之所在。即便如此，叙述在其他方面仍旧扮演着积极的角色。举例来说，安田喜宪的《森林与文明的故事》（竹万新书）就是一部遵从自然科学，并将至今涵盖叙述的禁忌带入到人类与森林的关系当中，且以这种意图为本而写作的著作。安田喜宪写道：“在论及森林与人类的关系之时，若是没有情节，也就是说叙述不存在的话，我们就无法再继续

进行论述。由此看来，我甚至会认为，无论植物学抑或是动物学如何进步，自然科学家们之所以无法回避森林的破坏与动物们的灭绝这一事实，不正是因为发展至今的自然科学缺少叙述性的缘故吗?”

作者在这里想要说明的是，我们在考虑自然环境的问题之时，很有必要将叙述导入其中。

虽然巴尔特曾说过，一切素材当中都必定存在叙述，但时至今日将基于文学作品的叙述，抑或是作为叙述的文学作品当作叙述的对象来进行考察，仍占据主流位置。诚然，纵观最近的倾向，也不单单是文学作品了，基于影像表现叙述的问题也逐渐被人们所注目。而这种倾向，就比如说针对像日本绘卷那样的传统绘画作品与叙述之间的关系，业已不仅仅是基于“解读绘画”这样的关键词重新进行考量的工作，而且也开始针对广告这样的现代性影像表现与叙述的关系进行考察。大冢英志甚至还在他的《叙述消费论——“仙魔大战”的神话学》（新曜社）中，对仙魔大战巧克力的周边赠品中所包含的叙述性内容展开了理论尝试。这样一来，便出现了解析商品与叙述之间关联的工作。就连在最近的电视广告中，我们也能看到，在短短十五秒的时间内也包含丰富叙述的这种倾向。

另一方面，例如关于赫尔穆特·牛顿在其摄影作品《妻子与模特的自画像》中所附加的“裸体模特与映照在镜子中的自己，偶尔会被走近摄影棚的妻子珍妮所拍下来”这一信息。多木浩二也在其《人体摄影》（岩波新书）一书当中这样写道：“如果我们将这幅照片从各种各样的叙述角度来进行解读的话，那么它便是具有丰富可读性的照片的例证之一。”当然多木浩二认为，赫尔穆特·牛顿的妻子嫉妒女性模特的这种意识的存在，并不是实际地去读取何种具体叙述的结果。而关于这幅照片，从我们的角度来看，这是依照米歇尔·福柯在《语言与物》当中所分析的对象，意识到委拉斯凯兹的名作《宫女》，并且作为对抗性的作品而创造出来的照片，或许也可以说它是制造叙述的作品。关于这样的作品，多木浩二曾论述

道："这是从日常性的情景当中，将性作为神话性的东西提取出来的不可思议的体验。"并且他还认同此处所提到的"神话性"叙述。总而言之，多木浩二在这里写到他从这幅照片之中读取出"叙述"的这一点，是举足轻重的。我们进而应该意识到，一幅照片，抑或是一种影像表现，都可以制造出无限的叙述。正如我所反复论证的一样，对于并未伴随着语言表现的影像，其意义往往是不确定的，并且由漂浮的能指所承载。虽然说能够将其固定的东西之一是语言，但这种语言，事实上不正是作为言说"叙述"之物而存在的一种语言吗？（能够将影像的意义固定下来的另一个要素，是影像表现的连续性。诸如一组照片或是电影之类的影像表现，基于其是作为时间性抑或是空间性的序列而存在的，因而它可以从前后关系当中产生意义。这也是在接触到文德斯画面之外理论的基础上所形成的结论。然而经过反复论证得知，影像虽然是根据语言来进行"投锚"，从而固定意义的，但反过来说，我们不得不留意到，影像也能固定住语言以及其他影像表现的意义，并且具有投锚的功能。）

这样一来，我们常常是一方面在影像表现当中发现叙述，另一方面又在创造叙述。而且就算是对于相互之间完全不相关的事件，都会将它们联系起来，从而进行叙述。这应当说是人类所具有的一种"叙述本能"。正是因为叙述要求时间性要素的介入，故而对于时间概念阙如的民族来说，叙述意识或许会变得很低下。以巴厘岛人为例，格雷戈里·贝特森与玛格丽特·米德共同研究调查的结果表明：巴厘岛人对"过去"这一时间概念的意识是极其低下的。这一结果在他们二人合著的《巴厘岛人的性格》当中也曾详细地作过报告。但一般来说，我们往往还是会选择阅读追求叙述的小说，或是观看这样的电影。就连在面对电视广告的影像之时，我们也在有意识抑或是无意识地探求某种"叙述"的存在。而节目制作者一方则是在为我们提供这种"叙述"。针对这种情况，一直以来习惯了依赖"叙述"这一符码的人们一旦接触到有意识地排除了叙述的作品，就会变得不

知所措。叙述的崩溃，恐怕意味着表象这一概念的崩坏。

如上所述，虽然当今各种各样的考察都在持续不断地将“叙述”纳入研究范围之中，但是如果这些工作仅仅止步于叙述单纯性的结构分析之上的话，就是对叙述的过度“解剖”，反而会迷失作为活生生的事物而存在的叙述本身。顺带一提的是最近关于影像表现的叙述理论，比起将叙述作为一个整体来理解，我想其更加愿意对叙述进行分析，抑或是朝分解的方向来展开研究探讨。爱德华·布兰尼根在《基于电影的视点》一书当中，对叙述作用做了如下界定：“叙述作用就算是只针对一个人物来说，也不是一种精神状态。为了能更好地理解这种作用，作为其条件之一的，是植根于文本之内而被赋予的语言学、逻辑学意义上的关系。”叙述作为文本解读的条件，是将叙述作用作为一种“关系”来进行理解，并使其文本与这种工作相适应的。这一点基本上是无可非议的，并且，叙述的一方常常会追求叙述的逻辑性，或者说其首尾一贯性。若回到上述的条件来看，则应该是理所当然的。然而，如果仅仅只是将这种关系的分析作为叙述理论的目的来加以考察的话（就如以下将要提及的内容一样，罗伯特·伯格利也是这样思考的），就会丧失叙述所具有的力量吧。美国文学理论家西摩·查特曼在其《关于叙述》一书所收录的《小说之所能及，电影之不可能及之事（反之亦然）》这篇文章当中，关于叙述的本质曾写道：“关于叙述理论的由来最为重要的考察之一，是认识到叙述自体是从其表现媒介当中完全独立出来，并作为一种深层结构而存在的。换句话说，叙述从本质上来看其实就是一种文本构成，而这种结构，这种图式，都有被实现的必要性。”这是将叙述的深层结构同其外在表现，作为恰似分子生物学等学科意义上所说的“遗传基因型”与“表现型”的关系，抑或是说，精神分析意义上的深层结构与表层结构之间的关系来看待的思考方式。我认为当今众多的叙述理论，都是以这样的二重结构论为基本点而展开讨论，并对潜藏于作为作品而被表现之物当中的“深层结构”做出解析的。但是，如

果仅仅遵照这种套路研究的话，是无法理解叙述所具有的真正关系性的吧。

基于影像表现，特别是电影、照片、广告这样的现代性影像表现叙述的问题，与其他文类的艺术作品的叙述问题基本上是无甚差异的。而至今以文学为中心所建构起来的叙述理论，在大多数场合之下也应当是可以适用于影像表现的，并且实际上也在进行这个方向的工作。然而，与此同时，我们也不得不充分地考虑到影像表现所具有的特殊性要素，应当说是不得不将以文学为中心的叙述理论导入无批判的范畴当中。而我在此处想要论证的是，我们在对当今的叙述理论，特别是涵盖了影像表现的叙述理论进行研究探讨的同时，也需要不断地向新的方向展开探索。

波德威尔、布兰尼根、卡塞迪、查特曼等大多数现代电影理论家都对基于电影的叙述性问题表示出格外的关心，这一点绝非偶然。然而，这并不是因为关于照片或是电影这样的现代性影像表现叙述的考察已经经历了很长一段时间。作为小津安二郎的研究专家，并且在我国也颇为知名的大卫·波德威尔，就曾在其著作《虚构电影中的叙述作用》当中指出：至少到了20世纪70年代，语言学、符号学的中心问题就开始围绕语言表现及其作用展开，而这已经超越了以外延、内涵为中心的初期符号学的立场。我们可以看到，这是针对排除了人类的存在，在作为符号的符号，或者说作为孤立之物而存在的符号的级别上思考的叙述理论，所进行的一种自我批判。附带一提，到了20世纪80年代，以巴赫金、拉康等人为代表，他们的影响力逐渐渗透到了符号学的领域当中。而与此同时，建立在作为生产主体之物的语言表现及其作用基础上的这种思考方式，亦渐渐地后退了。取而代之的，是叙述、叙述作用这样的概念被当作中心来重视。（无论是对英美两国的电影理论，还是对最近的美术史领域，巴赫金与拉康的影响力都是极为巨大的。特别是关于拉康的理论，甚至还可以看到不加以消化就将其全盘导入的案例。比如最近的美术史、美术理论每每所进行

“凝视”的问题，虽然是以拉康的理论为基础而展开论述的，但我们却发现，作为拉康理论之本源的“欲望”要素，却不知何时被抹消掉了。然而在日本，却几乎无法感觉到将巴赫金与拉康的理论导入电影理论之中的这种趋势。）对于上述这种情况，罗伯特·伯格利也在进行求索。取代了20世纪70年代以语言表现及其作用为中心展开的电影理论，以叙述、叙述作用为中心的电影理论逐渐在波德威尔、布兰尼根等人的学术基础之上被建构起来。

更有甚者，克里斯蒂安·麦茨不仅在其最近的著作当中关于这种倾向就波德威尔的立场做出了评价，而且还主张电影的语言表现作用是否是以“我”作为主体，以“现在、此处”为必要性条件，这样基于电影叙述作用问题的重要性（关于这个问题，麦茨的论调虽然在我国尚处于几乎无人知晓的境地，但却援用了在法国、美国持续受到瞩目的意大利电影理论家的理论）。将主体这一要素排除在外的这种现代思想的倾向，在这里也应当说是可见一斑了。

就通常情况而言，语言学、符号学是将主体的存在与语言表现作用作为不可分割的事物来进行考量的。针对主体这一概念的动摇，以及语言表现作用根据的消解，一般的看法则认为，关于语言表现及语言表现的作用，它们是将叙述、叙述作用当作替代物来进行考察的。麦茨并没有特别去强调叙述这一概念，而是将其看作朝向电影的语言表现、语言表现作用的特殊性考察方向的一种努力。

姑且不论麦茨的这一见解，我们应该看到重视叙述、叙述作用的这一倾向，是有着深厚的思想背景的。在此处我们虽然不能简单地将巴赫金、拉康工作的意义归结起来，但一直以来都占据主导地位的“我思故我在”式的主体性概念的彻底的破坏，却是不争的事实。在这种影响之下，对于语言表现作用向叙述作用这种范式转换的生成机制的推测，将逐渐成为可能。这也可以看作是与诉说着叙述崩坏的现代艺术状况相反的一种动向。

就一般性而言，理论是追随在现实之后的东西，然而现在我们所讨论的叙述，则很有可能是出于业已结束的叙述时代。我们也可以认为正是由于叙述的崩坏，人们才因此转而去寻求叙述理论。

言及至此，若果真如多木浩二所言：叙述可以从一幅照片当中读取出来，那么这将是何种叙述呢？如上所述，多木浩二在谈到“各种各样的叙述”之时，绝非是针对具体的叙述过程而言的。再者，虽然基于电影理论的“叙述”得到了相当程度的重视，但其定义却是极其暧昧不清的。在电影理论的领域当中提及叙述之时，脱胎于好莱坞古典派电影的典型性叙述仍占大多数。例如，上文提到的波德威尔就曾在《虚构电影中的叙述作用》的第九章“古典性的叙述作用”的开头写道：“古典派好莱坞电影的提示性问题，早就已经完全解决了。为了达到特殊目标而产生的争论，则是出自于心理上被限定了的个人。在这场争论当中，登场人物们与其他的人们，以及外部状况之间，可谓是纠葛深远。叙述究竟是取得了决定性的胜利，还是黯然败北，都将终于问题的解决、目标的明确达成，抑或是失败。”波德威尔对于古典派好莱坞电影的这种叙述结构，还附加了这样的见解，这与明星、系统是不可分割的。也就是说，先设定一个困难的境况，再由一个充当“英雄”的主人公来解决问题，是其叙述的基本框架结构。并且在绝大多数的情况下，这种结构是伴随着大团圆结局的。

在这种场合下发挥机能性作用的，是因果性这一概念。波德威尔也就此写道：“对于古典性虚构的构成机制来说，因果关系是第一性的统一原理。”再者，在业已提及的查特曼的文章《小说之所能及，电影之不可能及之事（反之亦然）》当中，就清晰地表示了“若在普通定义的基础上来看，叙述就是事件的因果连锁”这样的思考方式。基于此点，构成叙述的基本点的东西，除因果性之外就别无他物了。说起来这虽然是不证自明的真理，但关于叙述的因果性基本的考察，我想至今尚未充分展开，或许看起来稍稍有点唐突。理查德·道金斯在其著作《被延长的表现型》当中所

展示的因果性的定义，不仅提到其他领域的诸多问题，而且我们还可以认为它与此处的论点是互相关联的。道金斯写道："虽然哲学家们对于因果关系的概念往往是大书特书，但对于涉及这一研究领域的生物学家来说，则更愿意将因果关系单纯地当作是一种统计性的概念。"虽然我们无从知晓哲学家们大肆宣传因果关系概念这样的思考方式到底具有何种意义，但在现代哲学的领域中，因果性是作为关系性的对立概念来加以考量的。如果说古典派电影是以因果性为中心而制做出来的，那么认为现代派电影是以关系性为原理而制做出来的观点，就应该是对现代电影理论的共通性理解了。

所谓因果性与关系性相对立的问题，绝不单单是限定在电影领域的，它是与现代的思想、艺术的本源息息相关的问题，显然不是轻而易举就能论述得清楚的。在此处，规定了通常意义上所说的叙述原理，因果性的存在是作为前提来推进论述的，而叙述也同样杂糅了各种各样的要素。这样一来，作为其内部问题之一，就产生了故事叙述者。伯格利就提示了一直以来作为叙述作用对立物的"非人格的叙述作用"这样的思考方式。这种看法在对电影的叙述性问题进行思考之时是十分必要的。也就是说，作为实验性的尝试作品，一般而言，区区第一人称电影的成立就颇费周折，这是因为单单电影的叙述者是谁这样的问题就极其难解。伯格利所说的"非人格的叙述作用"，并不是特定的个人，而是在非人格性叙述者的基础之上所成立的叙述。而克里斯蒂安·麦茨的新著之所以选用《非人格性的语言表现作用抑或电影的地势》这一标题，我想也是与此紧密关联的，这一点极具启示性。

从伯格利的主张来看，"非人格的叙述作用"是没有叙述者的存在的。19 世纪、20 世纪的小说当中就存在"摄影机镜头下所见的叙述""在 19 世纪小说中出现的，是全知叙述者的故事"这样的情况，这恐怕与波德威尔所说的"作为理想的目击者（证人）的摄影机"是相互对应的。波德威尔

曾主张“这是为了能够直接接触到甚至是想象到虚构的世界而存在的”，这就解释了为何非人格性的叙述者在电影等艺术作品当中具有举足轻重的必要性。对于波德威尔而言，正是因为非人格性的叙述者“不是创造出了一个世界，而是满足于提供了一种话语（récit）”，非人格性的叙述者才因此招来了整个“世界”的吧。从电影、照片的角度来看，扮演着“非人格性的叙述者”这一角色的无非就是摄影机。而关于影像表现的叙述，“视点”成为问题的所在亦是因此而为。就如前文业已提到的一般，查特曼也在论述到基于小说与电影的叙述之时如是写道：“我对于描写与视点的议论做出了严格的限定。”

布兰尼根一方面结合了俄国形式主义“非日常化”的概念与视点这样的思考方式，另一方面也提及了诺尔·巴奇关于摄影机的运作机制以及“知觉的非日常化”成立的相关见解。在这种场合之下，我们应当注意到，“视点”早已不再是通常所说的主体性的视点了。我们说影像表现的“视点”并非主体性的视点，听闻之人可能会感到十分惊异。但是，如前所述，此处的视点早已不是单独的个人视点，而是一个扮演着“理想的目击者”，涵盖了各种各样主体的视点。正是因为这种“理想的目击者”的存在，作为持有因果性之物的叙述才得以被创作成型。

如果我们联想到布兰尼根名为《基于电影的视点》这一著作，就是以“关于古典派电影的叙述作用及主体性的理论”为副标题的话，那么也应该可以感知到这里所提及的诸如叙述、视点、主体性等这些问题，相互之间都是密切关联的。作为例证，布兰尼根曾就此写道：“与登场人物相同的是，一个叙述的行动或事件，都是在精神分析的基础之上被解构的。”而对于此处所使用到的“解构”这一概念，我们可以这样去理解其意义：个人主体变得不再是单一性的存在，而是在多样化要素层层重叠的基础上才得以成立的。

麦茨每每在言及卡塞迪所做的工作之时，对于卡塞迪“电影的‘视

点'在占据摄影机位置的同时，也获得了（电影的）观者的位置"的这种立场基本上是持认同态度的。虽然麦茨认为这两种位置是不能被混淆的，但他还是比较倾向于赞同影像表现的"视点"，应当是与其观者（看客）的视点更为接近的。这也就意味着，自影像表现视点的始源伊始，它就被预测，甚至是设定为了观者或是看客的视点。举例来说，在美国的西部电影中，就经常出现俯瞰峡谷的场面。如果我们在电影当中对这一视点进行观照的话，就可以想当然地认为这是等待伏击白人的印第安人的视角。麦茨写道："这是因为我们很清楚地知道自己是在观看一部西部片。"艺术作品是建立在其消费者"期待的地平线"的存在这一基础之上，才进而得以完成的。此处的这种看法，也可能是作者得以读取到尧斯①等人"接受美学"影响的后果所致。并且，这里所说的"期待的地平线"，同样可以看做是将因果性作为前提而存在之物。

接下来，针对电影的活动性，麦茨提出它具有两个极点，这是因为"制作电影的人，与观看电影的人必然存在"。这虽然是理所当然的事实，然而我们却不能不将视点的问题这种基本立场作为其基础来进行考察。我们应当这样考虑：制作电影时的视点（这绝非可以单纯地还原为"摄影机的位置"），与对其进行观照的观者的视点相互重叠，真正的视点才因此得以成立。同时我们也不得不意识到，基于影像表现的视点是极其多义的，且在层层重叠的过程之中被建构起来。

然而，假如视点当中果真包含了如此多样复杂的东西，且在这里层层重叠的结构中也可以被看到，在这种条件下，只要其固守因果性概念，那么叙述的应有形态就不会发生本质性的变化。与其这样说，倒不如说若是将"全知全能的摄影机""理想的目击者"作为影像表现的视点来发挥作

---

① H. R. 尧斯（Hans Robert Jauss）（1921—），德国文学理论家。其研究成果，特别是关于以"接受美学"为中心的解释学的研究，如今广为世人所知。曾著有《挑衅的文学史》等著作。

用，那么这便是在将因果性作为前提的传统意义上，把叙述结构就这样当作新视点来加以肯定，并且达到强化的目的。另外，如果我们单单是以在统计性处理结果的基础上所成立的因果性为根基，并且只对叙述进行考察的话，那么这里所存在之物，就只是静态的、单调的东西了吧。

“作为分析的技术性手段，叙述理论唯一的野心，就是创造出一个基于文本而制作，并且相互竞争的各种各样的声音与象征性信息的目录。也就是说，只有基于将文本进行多种多样分层的这种方式，我们才可以明确地记述下在不同级别之上被生产出来的各种各样的信息。”上述言论虽出自伯格利对叙述理论的工作所做出的规定，但若仅将这一点作为叙述理论的目标，那么即便对叙述进行分析是完全可能的，也无法感知到叙述所持有的真正力量吧。

在这种意义之上，波德威尔曾在其著作的开头部分（恐怕他自己也不是十分的自觉），认为对有关艾森斯坦的论述进行考察正在变得相当重要。布兰尼根就此也曾写道：“艾森斯坦的理论，是将叙述作用在作为故事的本质性、情动形性质的表现过程的这一点上来看待的，这也可以说是一种表现主义的论断。”波德威尔则认为，艾森斯坦的理论当中并不存在单纯的客观性描写，并且取出他特别强调情动性的表现方为叙述的本质这一面来加以探讨。我们可以读出这是针对只从因果性出发对叙述进行思考的这一点所展开批判的部分。然而，正是因为对叙述中所包含的各种各样的层级进行分解，抑或是说单单是将因果性作为其基本原理的表现来加以捕捉，受到这种限制，我们才会无法感知到存在于叙述之中的动量因素的存在吧。

综上所述，叙述是人类固有的思考形式之一。美国历史学家海登·怀特也曾在其名为《历史中的叙述价值》（收录于《关于叙述》一书）的一篇文章当中这样写道：“我们生来就怀有叙述的冲动，如果去讲述现实当中所发生事件的情形的话，那么除了叙述的形式以外我们别无可取。”与

此同时，一直不断地对被称为历史之物进行研究考察的怀特也注意到：但凡与事件相联结，叙述都是必不可少的存在方式。基于此点他依次写道："关于现实世界，历史学家们认为，就算他们所倡导的真实被叙述以外的形式所传达，这也是无关紧要的。例如冥想与细致地分析，大体上是非叙述的，而它甚至也可以作为反—叙述的表现样式被选择。"怀特还特别注目于托克维尔、赫伊津哈、布罗代尔等历史学家选择"拒绝叙述"的这种态度。但这并非出于怀特曾在此就"非叙述""反—叙述"等问题进行详尽的论述。然而，为了脱离仅仅依据深层结构或是因果性而展开的叙述理论，我们则有必要重新考虑像这样将"非叙述""反—叙述"导入的思考方式。

第四节　如何解读照片

一、照相馆可能吗

我们在此所要论述的照相馆，其实并不是指那些在城镇当中随处可见，用于拍摄照片的场所，而是指一种与以收藏书籍为目的的图书馆相同，用于收藏并且展示照片的场所。在东京的惠比寿，就有"东京都写真美术馆"这样的设施。而以众多优秀的建筑作品闻名于世的酒田市，亦不断增加了许多诸如"土门拳[①]纪念馆""清里摄影艺术博物馆"此类收集照片，并对其进行展示的场所。我想这些场所与其将之称作是写真美术馆，倒不如将其命名为"照相馆"更为贴切。照片并不完全从属于美术的范畴，应该没有人会认为新闻上刊登的报道照片是美术作品。

---

① 译者注：土门拳（1909—1990），日本20世纪30年代中期以来最有影响的纪实摄影家。其作品一反日本画意派摄影的传统风格，并创建了新现实主义摄影。曾被誉为日本古代建筑与雕刻的系统性纪实摄影大师。

照相馆也好，美术馆也罢，我现在所思考的命题，是如何对被这些被聚集、收藏之后的为数众多的照片进行分类。而且为了便于思考这个命题，我们不得不首先对“分类”为何物这样的问题展开研究探讨。就连在我国，亦是从古代开始，就尝试过诸如等级评定、名目列表抑或是种类汇集等各种各样的分类方式。所谓名目列表，主要指的是相扑的名目。其虽在价值高低判断的基础之上存在差异及分化，但反观种类汇集，则仅仅是单纯性的并列。分类本身就是一个问题，我国则是将撰写了以昆虫的分类作为基础从而进行思考的《分类思想》（新潮社）的池田靖彦当作将分类作为对象来考察的开创者之一的。自生物学尚未完全成立，而博物学尚处于优势地位的时代伊始，分类就已作为考察生物世界必不可少的工作步骤而存在了。然而，即便分类的作业最初只是针对生物来进行的，它仍然不仅仅止于单纯的以生物为对象。一般来说，我认为分类是作为一种反映了人类对世界的看法，并且规定了人类自身存在方式的重要手段而逐渐被人们所认识到的。

特别是随着语言学、符号学的展开，我认为分类的必要性就存在于其相互关系之中。分类虽然是作为为了处理成为对象的世界的一种方法，但在面对未曾进行分类的世界之时，我们仍旧会感到不安。混沌之神卡俄斯[①]，不就正是意指未曾进行分类的世界，以及无法进行分类的世界吗？将对象进行命名的这种人类行为，我想归根到底就意味着分类思维的存在。将对象进行分类，抑或是赐予称名，正是这一过程，创造并促进了在我们的意义上而言的世界之形成。并且，也正是因为这种思考方式，同样可以放大并适用于影像与我们之间关系的相关问题，故而当我们在考虑影像问题之时，分类也应当说是扮演了举足轻重的角色。如果不能对影像进

① 译者注：卡俄斯（Chaos），希腊神话中的混沌之神，世界最早诞生的原始神祇。代表着无边无际的空间及深远无限的黑洞，其最早由赫西俄德在《神谱》中提到。

行分类，那么我们同样也不能理解影像所制造出来的世界意义何在。

此前，NHK 电视台市民大学的荒俣宏曾经担任过《博物学世纪》这一节目的编导，而我也曾将这档节目录制下来进行观看。在这之中，荒俣宏在谈到以推进生物分类而为世人所知的林奈时，认为其所做工作的意义，不单单是进行了分类，同时也赐予了生物名称，并对其实行了命名工作。分类与命名是互不可分的，并且只有在进行命名的基础之上，分类才成为可能。在本书所收录的丸山圭三郎的论述当中，也对这一问题进行过考论。而且在丸山圭三郎将世界作为语言的世界这种思考方式之下，无论是命名的问题，还是分类的问题均被其认为是密不可分的。

我之所以会使用“照相馆可能吗”这一标题，是基于照片的分类在何种程度上能够得以成立这样的问题。通过进行分类工作，照片也被赋予了新的意义，抑或是说潜在的意义。罗兰·巴尔特曾经说过：照片就是没有符码的信息载体，而这不就正好说明了照片无法进行分类的这一情况吗？在对图书馆的藏书进行分类之时，我们通常会使用日本十进制分类法，抑或是杜威十进制分类法。而这两种分类方法对于现代学问、文化的发达推进来说，亦是不可或缺的存在。虽然我在图书馆里也不时会对图书的分类问题感到困惑，但总而言之，这种分类方法仍被广泛应用于文学、哲学以及物理学等学科的分类。然而，面对照片我们又应该以何种基准来对其进行分类呢？

至今，学界在对照片进行分类之时，常常会用到以作为拍摄照片主体的摄影家（摄影师）为基准进行分类，或者是以诸如风景照片、人物照片、报道照片、商业照片、科学照片此类作为照片对象被写体的文类为基准进行分类的这两种分类方法。一般情况下我们所说的写真全集，也同样使用了这种分类方式。就连在收录专业摄影师照片的相册，以及存放家庭生活记录的“家族相册”这样的业余照片集之间，也有区别存在。更有甚者，还可能存在在新闻媒体、杂志等媒介之上刊登的公共性照片，以及在家庭相册上粘贴

的私有性照片这样的区别。然而，无论这些分类手段是否都曾被粗枝大叶地经过区分辨别，直接性地遵照这种区别、分类从而将照片收纳于“照相馆”之内仍是不可能实现的。在我所说的意义之上，为了使照相馆能够成立，抑或是将照片收录其中，对照片进行分类则是十分必要的。

在摄影展当中展示的照片，大多数情况下会共同显示摄影师的姓名以及照片的标题。然而，我认为仅靠这一点还是不能进行真正的分类。当我们在观看或排展照片时，之所以会突然感到不安，实际上不正是缘自照片无法分类这一事实吗？所谓未曾被分类之物，抑或是无法进行分类之物，都只不过是某种未曾被恰当认知的事物。在 1990 年的东京都写真美术馆开馆之际，作为其开幕式的摄影展就曾援用了“东京——都市的视线”这一标题。虽然我也饶有兴致地参观了在这里展出的各种各样的照片，但仍无法看清这些异彩纷呈的照片与照片之间的关联。而这是因为真正意义上照片与照片之间的断绝或是关联尚不是十分明确。换言之，即因为照片分类的缺失。对于这种分类的问题，摄影展的策划者们也常常会感到十分困扰吧。

图 2—1 是我以前拍摄的一幅照片。

这是一幅表现开罗郊外路边所放置的素烧陶器的照片。虽然我不知道以前曾经在何处读到过在素烧陶器中加水而后使其自然冷却的做法，但我还是第一次见到实物。打个比方，这幅照片也可以被附上“置于开罗郊外路边的素烧水瓶”这样的标题。然而，与我所拍摄的其他照片，或是别人所拍摄的同样的照片相对应，这又是一种怎样的关系呢？正如本雅明业已在其《复制技术时代的艺术作品》当中所论述的那样，照片当中也存在无意识的部分。亦即就算是作为摄影者的我在拍摄时所没有意识到的东西，也会存在于画面之内。在照片中我们可以看到停放着的汽车，这是因为画面中存在从车上下来喝水的人。再者，虽然我们还能够看到朝着镜头跑来的小孩，但我完全没有打算要拍下这个孩子。这个孩子不是过来喝水的，而是在向这个水瓶附近的观光旅游土特产店铺走来的外国旅行者的

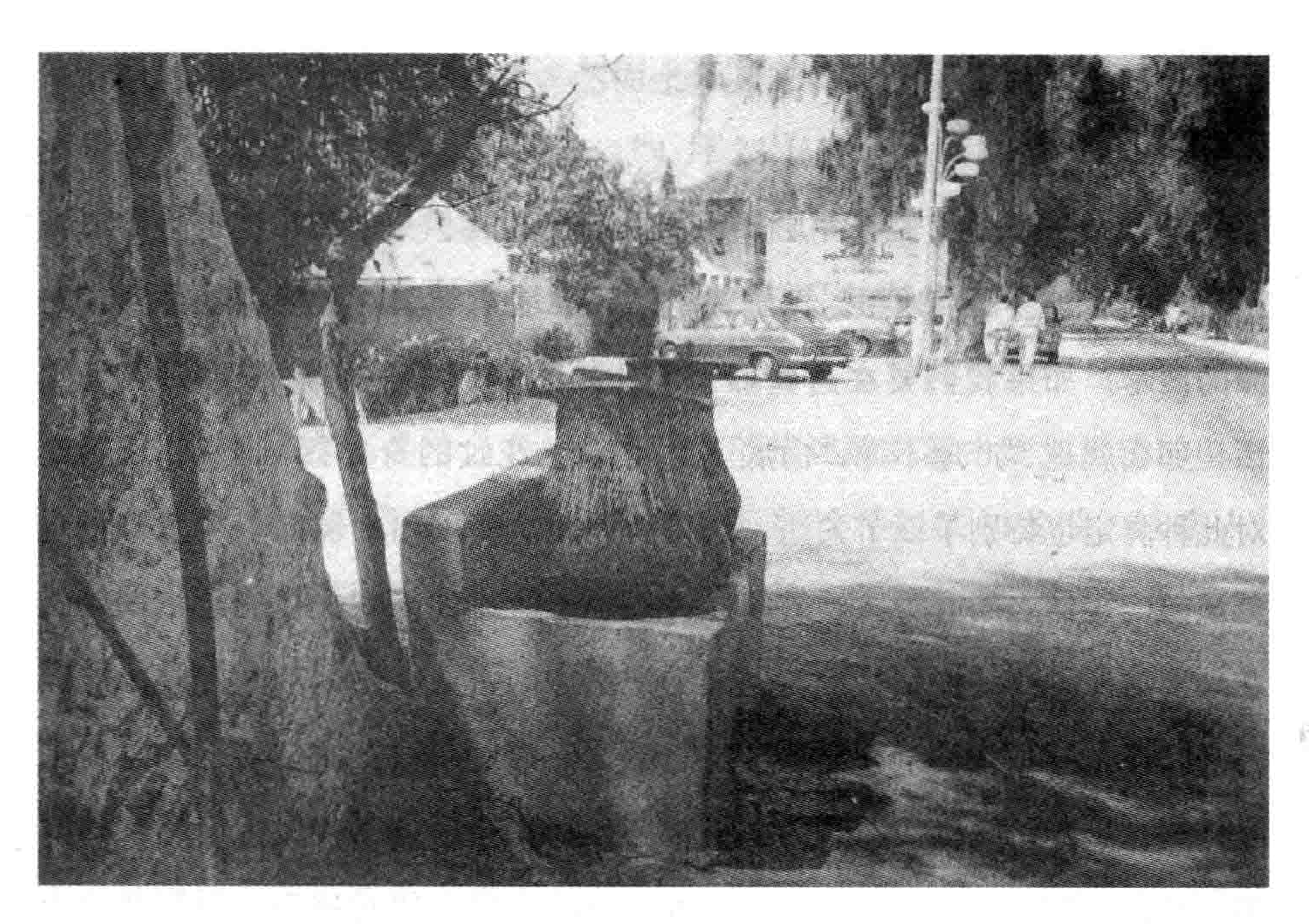


图 2—1 （摄影：著者）

要求下，拍摄自己的照片。而我则是在知道这台照相机放置的位置，以及跑过来的孩子的情况下，试图去抓住衡量这张照片的基准所在。在埃及（或是在其他很多地方），无论是拍摄照片的人，还是成为被写体的人，都在追求照片当中的基准。拍摄照片的行为，抑或是被拍摄的行为，都是被置于一种经济性的关系场当中来考虑的。对于这个孩子来说，自己被拍摄成照片的过程，就成为一种劳动。一边摆造型一边微笑，对于这个孩子而言也是一种劳动，而与此相对应的，索要报酬便是理所当然的了。我们或许可以认为，持有者向非持有者赋予意义，是自然而然的事情。虽然我所要拍摄的是水瓶的照片，但从结果上来看，说这是反映了一个埃及孩子劳动的场面也不为过。这样一来，这幅照片也可以变为“劳动的埃及孩子”。

如上所述，一幅照片可以具有多样化的意义。由此一来，对其进行分类就变得极其困难。但是，如果没有进行过这种工作，那么“照相馆”也是无法成立的吧。

二、照片的远近法

1990年的秋季，在东京町田市立博物馆开展了一个名为“中印半岛陶瓷器”的展览会。在这里，泰国、越南、柬埔寨等诸国的陶瓷器得到了充分的展示。如果我们要在这些器皿当中，引用分类的术语来对其界定的话，那么就是“产地不详，白底上绘有绿色花纹的奇异器皿类别”，而我对此种界定也特别予以了关注。这是因为此次所展出的器皿，与平日司空见惯的陶瓷器之间有着微妙的差异。我至今所见到的陶瓷器的记忆，与我在现实的所见所闻当中又重新生成的记忆之间，正在逐渐产生分歧。这样一来，便产生了接受某种新鲜事物的感觉。从使用记忆这一语汇的角度来看，这是出自认知模式之下的框架物。若是有超出自己事先持有的认知框架之外的事物出现，我们必定会感到十分的不安，或是惊讶。而我在这个陶瓷器展当中所感觉到的，也无非就是这种分歧。

与此相类似的经验，我在土耳其也体会到了。伊斯坦布尔是一座自古希腊移民而来有着悠久历史的城市。我曾经反复阅读过渡边金一的《千年君士坦丁堡》（岩波新书），桥口伦介的《中世纪的君士坦丁堡》（讲谈社学术文库），铃木薰的《奥斯曼帝国》（讲谈社现代新书）等著作。并且在这座城市的历史当中，我还对1453年君士坦丁堡陷落的故事特别感兴趣。虽然史蒂夫·伦西曼[①]已在其著作《君士坦丁堡的陷落》（美铃书房）当中对此进行过详尽的论述，但我们仍旧难以舍弃研究奥斯曼土耳其史的权威罗伯特·曼特兰在其《土耳其史》（白水社、Que sais-je 文库）一书中的简洁记述。拜占庭军队在君士坦丁堡最前端的半岛，以及对岸加拉塔地区之间的海面之下铺设了铁索，并且封锁了通向金角湾的入口，意图防范奥

① 史蒂夫·伦西曼（Steven Runciman）（1903—），世界著名的拜占庭史学家。曾著有《十字军的历史》（河出书房新社）等著作。

斯曼土耳其军旗下舰队的侵入。然而土耳其军却想出了经由陆地运送一部分舰队的这种方法。曼特兰写道：“4 月 23 日夜，土耳其舰队的一部分，从博斯普鲁斯海峡向金角湾内越过陆地运抵海岸，并直接迫近比起陆地上的城池墙壁防守更为脆弱的金角湾沿岸城壁。”奥斯曼土耳其海军越过陆地直接移动舰队的这一举措，虽然是属于这部《土耳其史》中一节记忆的一部分，但它果然还是暗合了赫佐格导演的描述船只经由陆地运输的电影《陆上行舟》当中的影像。虽说在陆地上行船这种想法的发端，维京人、古希腊人就早已实行过，并且还对此留有记录，但发生在君士坦丁堡攻略战时期的故事，却是流传最广的版本。

曼特兰的记述当中所提到的“越过陆地”，虽然指的是加拉塔地区，但由于此地是一块具有相当大坡度的地域，故而毋庸置疑，将船只上下搬运，并令其下海是相当困难的一项作业。时至今日，在金角湾的入口附近，仍架设有一座名为加拉塔桥的桥梁，并且在这座桥的附近，面对伊斯坦布尔机场的马尔马拉海海岸公路的沿线，还并排开设了许多鱼铺。

图 2－2 所展示的，是一幅伊斯坦布尔鱼铺的鱼被并列摆放在店门口的照片。

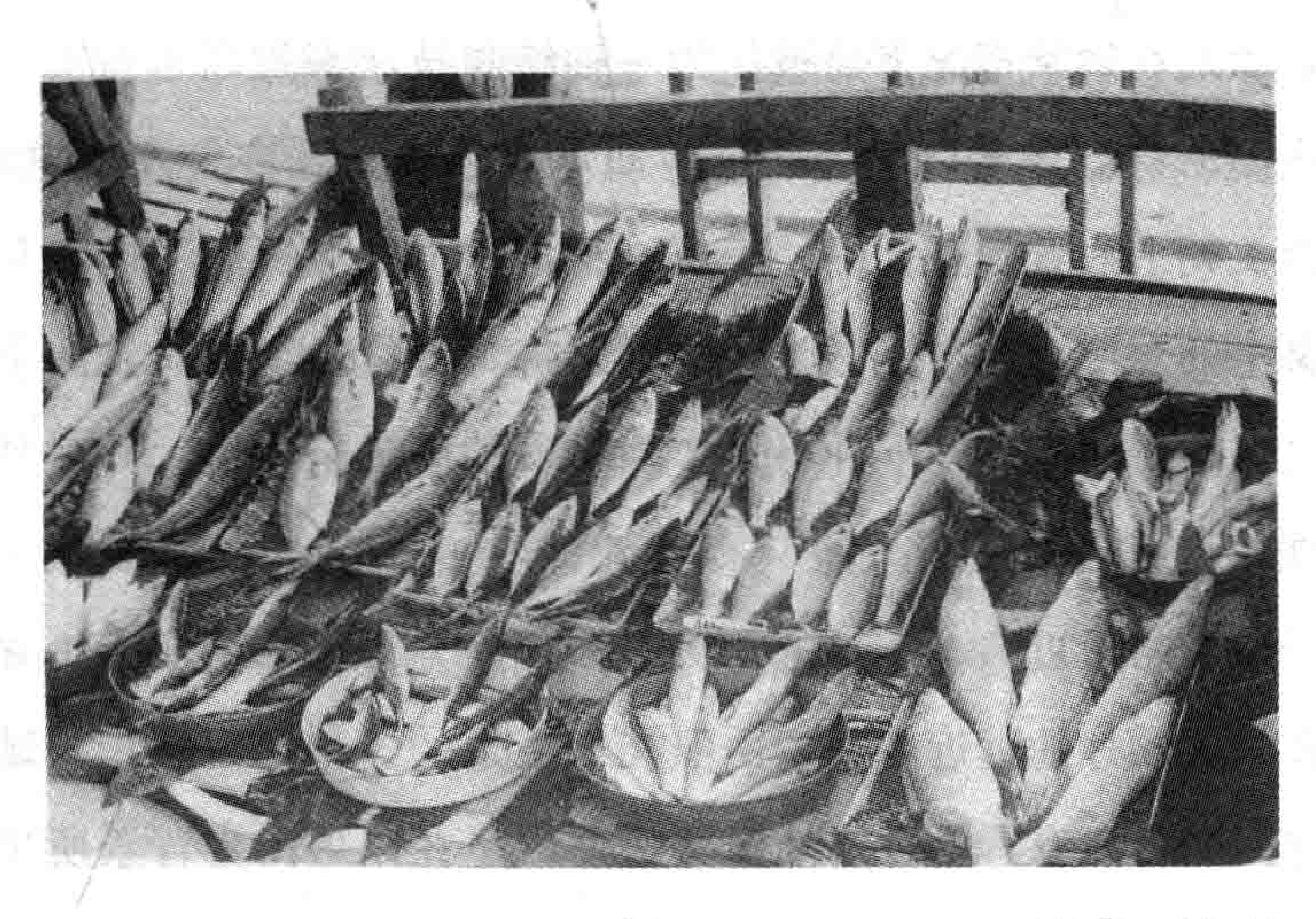


图 2－2　　　　（摄影：著者）

伊斯坦布尔鱼铺的伙计们，也如同日本鱼铺的伙计一样，大声地向路过的行人叫卖着什么。然而，我们一看这幅照片就能立刻明白，这里的鱼所摆放的方式和日本是大不一样的。在日本，鱼在大多数情况下是被横向摆放且出售的，而在伊斯坦布尔却是被纵向摆放的。然而同样是在伊斯坦布尔，食用这些鱼的时候却必定是横向摆放的（保加利亚的餐馆中，也不乏把鱼纵向放置的情况）。这么说来，日本鱼铺的鱼的摆放方式，虽然与餐桌上鱼的放置方式相同，但是在伊斯坦布尔，这两者的情况却是相异的。并且伊斯坦布尔的鱼的摆放方式，还是头朝上放置的。这样做是方便客人将鱼从尾部提到手前，并且可以从内侧直接看到鱼头的缘故。

以上这一现象，反映了伊斯坦布尔鱼铺的鱼的拓扑结构。如果我们借用加塔利的用语来说，就是鱼的地图制作法（cartography）。正是因为这些鱼被这样摆放，我们才得以洞见作为被贩卖之物的鱼，同作为被烹饪之物的鱼之间的差异。诚然，我记忆中每天都能看到横向摆放出售鱼的拓扑结构，与伊斯坦布尔鱼铺的拓扑结构之间也是不尽相同的。

我之所以会拘泥于上述这些小节，是因为对于现在的我而言所关心的对象之一，就是事物的配置方式。或许将其称之为远近法亦不为过。所谓远近法，虽然在通常情况下是被作为一种绘画技法来加以考量的，但也在歌舞伎表演的舞台之上使用，并且伊斯坦布尔的鱼铺亦使用了这种方法。揭示出鱼头朝上放置的鱼，同处于烹饪状态之下的鱼截然不同的是一种符号学意义上的观照。而与此同时，也可以将其看作是意指鱼儿向上流游去的意态。甚至可以说，是一种将鱼作为活着的商品来看待，并对其进行符号化处理的意识的表现。

关于照片的远近法，学界至今尚未充分展开理论性的研究。并且，还一直存在认为照片的远近法一切由照相机决定的这种错误认识。诚然，在狭小的房间内可以有异常宽广的视野，抑或是在以远山为背景所拍摄的人物摄影当中看不见山与人的距离，这样的情况确实是存在的。在这种场合

之下，也确实是相机的镜头在发挥作用。然而，远近法却不仅仅赋予了远处的事物与近处的事物大小、色彩、位置等差异。这事实上是一种人类与对象之间关系的问题，乃至于知觉的问题。

我们之所以说远近法（perspective）是一种知觉（perception）的问题，绝不单单是因为其发音相近。在主体与对象之间的相互作用下，某种形体的具象化，方为远近法的真正含义。如此一来，对于远近法在二次元空间表现出三次元空间的这种定义，便产一了重新思考界定的必要性。照片的远近法对我而言，尚处于一个未曾开拓的领域，而伊斯坦布尔鱼铺的鱼的摆放方式，则恰好给予了这个问题一个重要的提示。

三、照片的时间性

我认为伊斯坦布尔的鱼的影像，正好为关于照片与空间的问题所做出的思考给予了提示。我们不妨再对这些与鱼相关的问题稍稍加以思索。

关于照片是否从属于美术范畴的这个问题，虽然我们业已在文章的最初触及些许内容，但将照片作为一种符号来考量似乎更为妥当。而这个符号，又同时间存在怎样的关系呢？照片与时间的关系，我想正在日益变得清晰化。就连袖珍型相机，也已添加了记录拍摄日期的功能。然而，正因为拍摄照片的时间是照片在被冲洗出来之后方才看到的，故而照片与时间的关系仍不能说是十分清楚明了的。

古往今来，时间都是各种各样考察的对象。我在读过作为欧洲中世纪史的研究专家，并担任了电影《蔷薇之名》时代考证的法国历史学家雅克·勒高夫[①]的著作《中世纪的西欧文明》（*Flammarion*）之后，得知在中世纪的欧洲，教会的时钟与市政厅的时钟是分别报告不同时间的。教会

---

① 雅克·勒高夫（Jacques Le Goff）（1924—），法国中世纪史研究专家。其对关于教会、知识人、民众这样的中世纪历史形成过程中的要素，进行了绵密的实证性研究。同时也是法国历史学界的权威学者。

的时钟负责告知神圣性的时间，而市政厅的时钟则是负责通报世俗性的时间。虽然都是时钟，却记录下了这两者的差异性。

图2—3所展示的，是一幅表现位于小樽市水族馆附近的古建筑的照片。

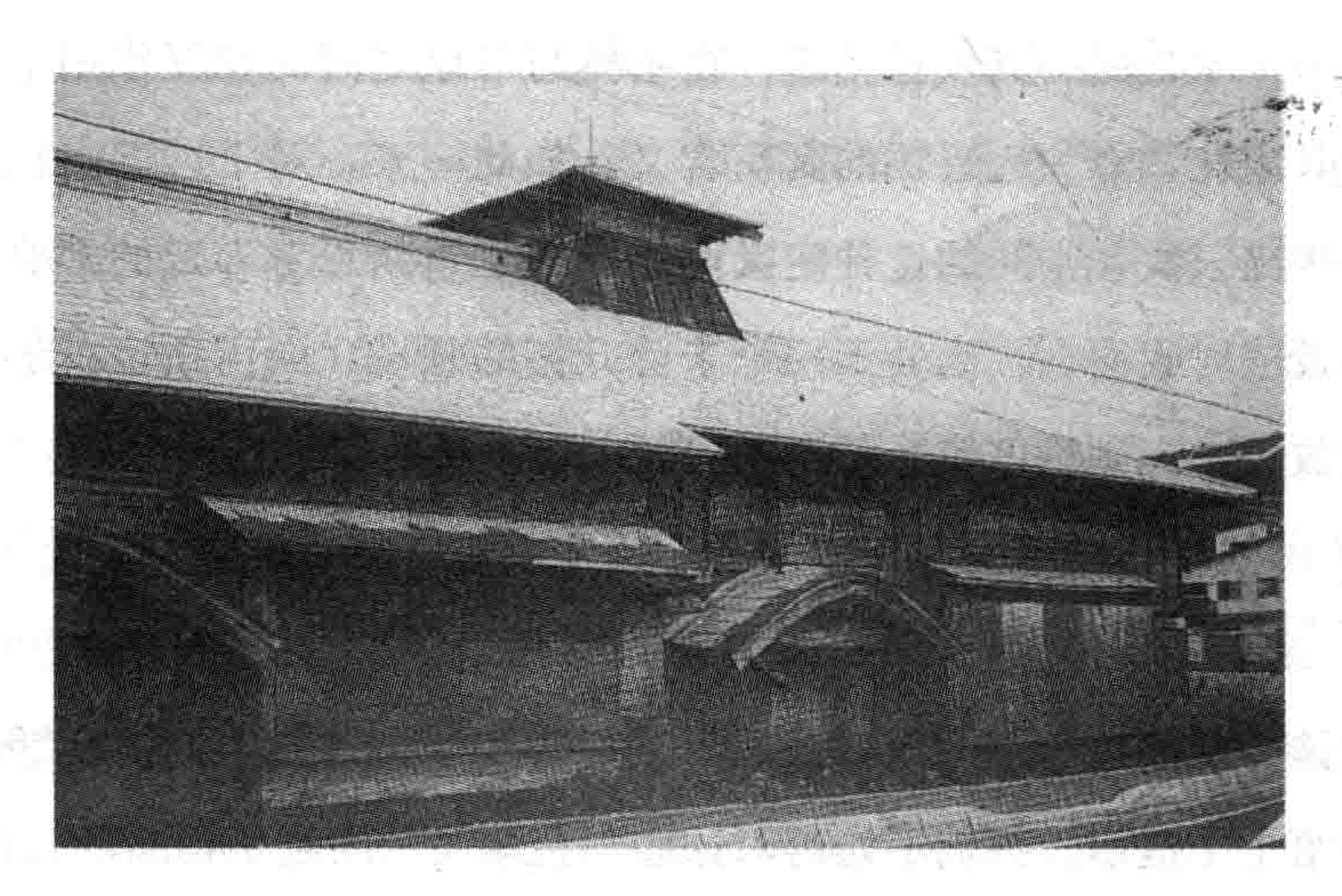


图2—3　　　　（摄影：著者）

从其结构上来看，我想应该是一处人们通常所说的鲱御殿①废墟。而事实上，在这附近的山丘上也有对旅游观光开放的鲱御殿，并且二者照片中的建筑物都是十分相似的。旅游观光用的那处鲱御殿的照片被做成了明信片，也被印制在观光指南手册上。然而我感觉这座废弃不用的屋舍，早已被人们抛弃了。若是走近一点观察，也是一座没有留下任何鲱鱼气味的建筑物。我在看着自己所拍摄的这幅照片时，不禁联想到了各种各样的事情。小樽市留存下了许多古老的运河，以及明治时代的近代建筑杰作。自从这座城市开发旅游观光以来，游客就一直络绎不绝。然而，对我来说，正是因为这座建筑物的存在，小樽市的过去才会以一种符号学意义上的表现方式而存在。

① 译者注：鲱御殿，第二次世界大战以前在日本北海道海岸沿线，由渔业经营者所建设的一种渔业专用管理设施（番屋）的俗称。

在水户市的偕乐园[①]中，有一座名为回天馆的建筑，这座建筑就是从敦贺直接移植过来的鳈鱼仓库。吉村昭也曾在其小说《天狗争乱》当中详细描述过这一历史事件的经过。水户的天狗党成员们在经过流离失所的长距离逃亡后，终究还是被若峡的小兵藩武士们抓捕归案，且被关押于这座建筑物中，其后这座建筑又被移植到了若峡的姐妹城市水户。鳈鱼对关西人来说，是价格低廉的重要蛋白质来源，并形成了一道主要在关西食用的饮食：鳈鱼荞麦面。我想这道料理的名称，正是那个时期的遗留物。从江户时代伊始，北海道以及东北的鳈鱼，就已经由敦贺、小滨向京阪地区输送了。

如前所述，在这幅照片所拍摄的建筑物附近，有被指定为“北海道指定物质文化遗产”的鳈御殿，只要支付相应费用就可以入内参观。然而，此处的“文化遗产”，则是19世纪末在积丹半岛的泊村所建造，并于1955年移植到小樽作为观光使用的建筑物。并且，曾经拥有这座华丽建筑的泊村，如今也已建设了原子力发电所，并进行着营业性发电的作业。我曾一度造访泊村邻近的城镇岩内，并且还记得民家的入口处张贴着反对原子发电的小标签。另外，在岩内镇乡土博物馆中，还放置着将北海道新闻与北海时事所刊登的这个原子力发电所的相关内容整理成册的剪贴簿。我大概花了两小时仔细阅读了这本剪贴簿上所粘贴的众多资料。以上这些就是我从小樽的鳈御殿的照片当中所能联想到的题外之话了。

在这里我想要声明的是，照片与时间这一命题之间，有时候看似毫无关联，然而事实却并非如此。照片在作为一种可视物的同时，也是一种可读物。而当我们在认为照片是一种可读物之时，照片就已经开始溢出其固定性的框架之外，并且还得以获取了时间性。虽然在拍摄的最初，这只是一个个

① 译者注：偕乐园，位于日本茨城县水户市的著名日本庭园。与岡山市的后乐园及金沢市的兼六园并称为日本三大名园。

人的时间性问题，但不久之后却不得不扩大为一个社会的时间性问题。

在此种意义之上，宫本隆司成为我所关注的摄影师之一。在宫本的摄影作品当中，时间性的要素扮演了相当重要的角色。而关于宫本在1993年发表的摄影作品《东方的集市》（见图2—4），我认为它明确地揭示了在东南亚残留的欧洲诸国的殖民主义残渣，并曾将其视为一种符号化价值的持有物给予了高度的评价（收录于自由民国社《诱惑的媒介》的宫本隆司论）。如前所述，在越南、澳门等地残留的那些殖民风格的建筑，在作为殖民主义象征的同时，也是萨义德所言的东方学的一种具体的符号表现。宫本隆司的摄影作品，就明确地捕捉到了这些建筑物自身所具有的符号性。而这正是因为他的照片当中，清楚地包含了时间这一要素。



图2—4　　（摄影：宫本隆司）

宫本隆司摄影作品的这一特征，在1995年于东京都写真美术馆开展的《摄影都市TOKYO》摄影展所展示的宫本摄影作品中也展现了出来。这是一组为了反映以前位于惠比寿札幌啤酒工厂正逐渐遭到破坏的状况而拍摄

的照片（见图 2—5、2—6）。

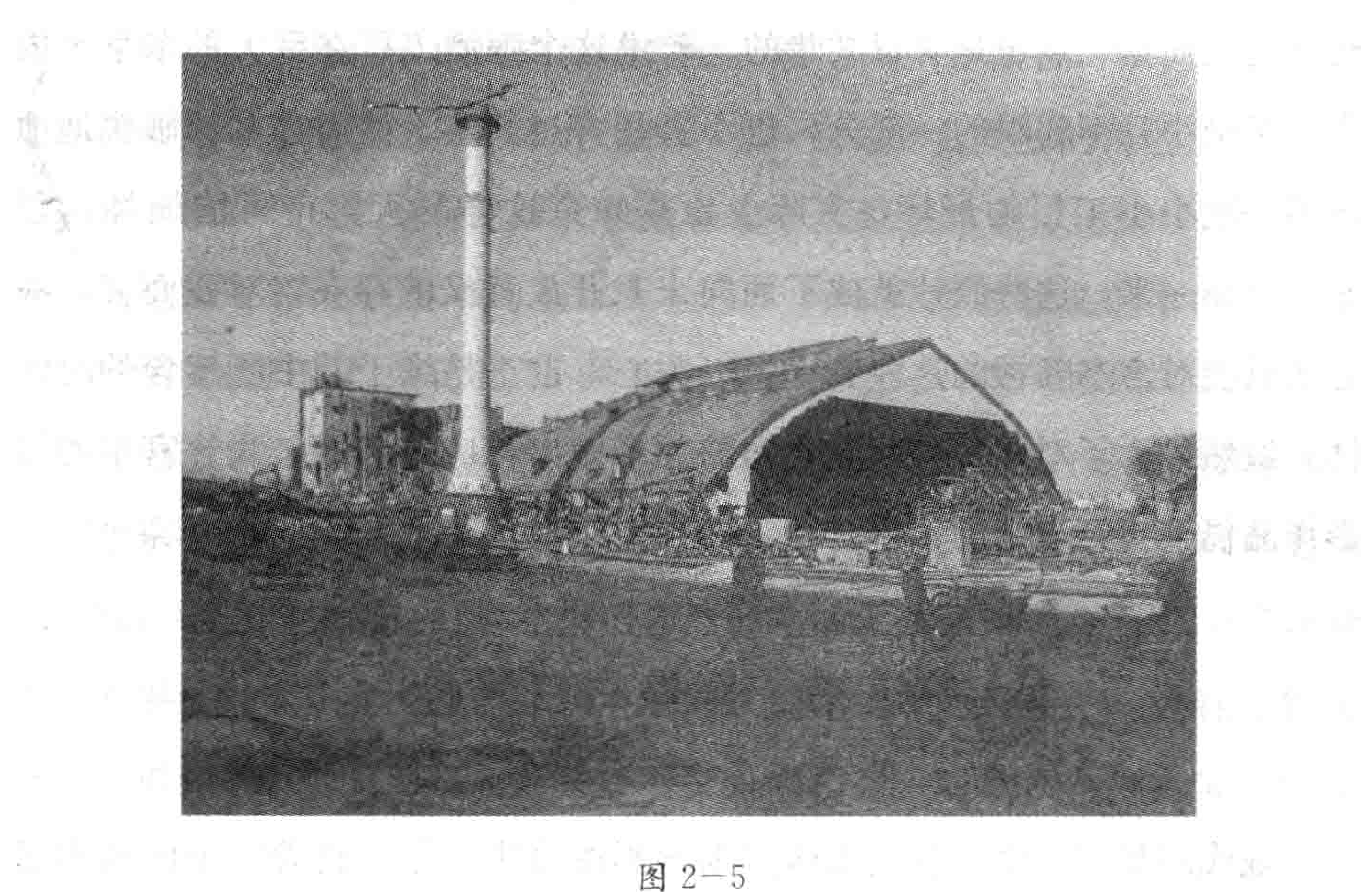


图 2—5



图 2—6　　　　（摄影：宫本隆司）

恰好在这一时期居住于惠比寿的宫本，完全见证了这一破坏的过程。借用展览目录中宫本的话来说，那就是“如同一次性见证一座都市的崩

坏”一般的体验。虽然有照片为证，但所谓都市的崩坏，也是要花费一定时间的，而这一点也是有目共睹的。若说这个啤酒工厂在巨大的东京市内完全是微小且不起眼的一部分，也不算是言过其实。然而宫本却敏锐地抓取了一座小小工厂的崩坏，实际上也是东京这样的大都市可能崩坏的预兆。这样一来，这些照片就成了面向未来开放意义的存在。对我而言，我之所以会对宫本隆司的这些照片报以关心，也正是缘于其中所蕴含的时间性。诚然，为了对照片与时间之间的关系做出相应的考量，我想宫本的摄影作品仍未找到适当的素材。

第五节　影像与日常性

现代的我们，生活在电视所包围的影像当中，是凝视着电脑的画面工作的。至于我们是如何使用电脑的，抑或是大多数操作指南及其机器屏幕对于现代人来说又具有怎样的意义，学界对此所做的考察工作尚未充足。特别是电视，早已深深植根于我们的日常生活当中，然而针对电视与日常生活之间的关系所展开的研究探讨，亦是不尽完善的。

电视与人类之间的关系，绝不是一个单纯的命题。虽然电视的历史不是十分漫长，但在这样短暂的历史当中，电视与人类的关系跟随着时代的变迁，仍可谓是异彩纷呈。樱井哲夫曾在其著作《电视——魔法的媒介》（竹万新书）的“后记”当中这样写道：“以我所生活的年代的立场来看，儿时的回忆同电视节目之间，早已是亲密无间地联结在一起了。”我想在我们探讨电视与人类之间的关系之时，年龄的差异是其中很重要的一个因素。认为人类的记忆，是个人的记忆与集团所属人群所共同持有的记忆的这种观点，是传统社会学、心理学的思考方式。在这种场合之下所说的集团性记忆，诸如战争或是大地震之类的体验，抑或阅读同一时代畅销书的体验，同一时代的流行音乐、一时成为话题的电影等等，以它们为素材所

创造出来的东西，以及这些东西到底是如何具体地被创造出来的，对于上述这些问题，学界仍未做出充分的考察。然而在当今社会，作为传达信息之物的新闻以及电视这样的媒介也确实在扮演着十分重要的角色。

就连樱井哲夫的这种见解，也是在将个人记忆与集体记忆，连同作为媒体的电视互相凝结起来的基础上，将个人体验作为意义的本源来述说的。所谓“孩提时代的记忆”，是指个人性的记忆，但与此同时，也包含了基于电视节目所形成的“集团性记忆”的部分。当然，集团性的记忆，比如东京奥林匹克运动会、浅间山庄事件这样对每个人来说都具有共通性的话题，都是与神话化的事件相结合而成立的。然而时至今日，为了达到将这些事件神话化变身，进而融入集体性记忆当中这种目的，电视的影像就必不可少了。但是，与此同时，不仅人们在某一时期所共同见证的电视节目成为承载集团性记忆的媒介，电视节目也和被神话化了的事件发生了同质化转变。由此，也就发生了集团性记忆依靠电视影像而被固定下来的这种现象。电视影像自然也就扮演着规定集团性记忆的角色。这样一来，作为媒介的电视与神话化的事件，就与曾几何时人类借助口头交流产生的神话之间有着本质的差异。如果说在现代社会中神话也能成立的话，那么定是缘于人们的日常生活当中有电视的存在。

如上所述，在我们包含精神生活的日常生活中，电视正在逐渐发挥重要的作用，而这一点是大家都有目共睹的事实。然而针对电视这种作用的理论性考察，仍是十分欠缺的。这正如樱井哲夫在其《电视——魔法的媒介》后记当中谈到的一样：“电视虽为一种重要的媒介，但可惜的是它并未受惠于大多数的研究成果。”这不正暗合了阿多尔诺对电视所持有的偏见至今仍然根深蒂固吗？将电视对应于大众“恶俗”要求的思考方式似乎颇不易消除。相对现代的人类来说，电视所引发的问题亦不在少数。而这本《电视——魔法的媒介》，则简洁地追溯了电视从发明至今的历史，它在揭示至今电视孕育出何种问题的同时，也在极力地探求当下电视存在的

问题点。在这之中，电视同日常生活之间的关系，与现实同电视影像之间的关系，这两组问题，我认为是最为重要的议题。

“日常生活”曾经在20世纪60年代，被当作哲学的考察对象来探讨。昂利·列斐伏尔曾著有论述日常生活的《日常生活批判》一书，而鲍德里亚的初期工作，也曾针对在日常性当中成为消费对象的“物”进行考察。这是针对哲学始终只看中抽象问题的考察，而轻视对人类来说是具体环境的日常生活这一态度所做出的批判。人类是在“物”的包围中生活的，可以说正是由于人类与物之间关系的存在，哲学的诸多重要问题才终究被我们认识。另外在1970年，追随着麦克卢汉的理论步伐，同时关于宗教性、民族学的礼仪也有著书（三一书房《礼仪》）的法国社会学家让·卡泽纳弗的著作《电视的力量》出版发行，由于其未曾被译为日语而渐渐被人们遗忘。卡泽纳弗认为现代人是从外部被规定的，而如此这般，持有对新新人类外部规定力量的正是电视。这也可以说是一种关于“日常性”的新型思考方式。

顺带一提，不久前作为存在于日常生活中之物的电视，正在渐渐失去其刚刚开始成为话题之时的“新鲜性”，在对其进行分类、符码化的基础上进行考察，亦是十分困难的事情。并且它还不适用于在结构关系当中进行考察的这种同时代的思考方法，故而逐渐为理论性的考察对象所摈弃。我想这与针对在现代人日常生活当中扮演了重大角色的汽车所进行的相关社会学、哲学考察的阙如，是出于同样的原因。在意识到日常生活中电视扮演着重大角色的当今，我认为如果将电视作为一种媒介来考虑，那么对于重新思考日常生活的问题来说，则是一个很好的契机。

我从很久以前开始，就对日常生活，抑或是日常性的问题抱有关心，而在电视与日常生活的关系急剧变化的当今社会，我更是强烈地感觉到将这种情况进行一个对象化的论述越发成为题中之义。关于这一点，樱井哲夫也在其《电视——魔法的媒介》的第六章“视觉性媒介的现实”的副标

题"电视的日常性结构"当中，抱有深切的关心。现代人的生活，甚至已经变成了这种"电视的日常性"。现代社会的这些行色匆匆的工薪上班族，未必就没有理由去观看这种日常性的电视。然而，就他们的话题来说，将电视作为一种媒介来进行神话化解读的情况更是不胜枚举。电视对于现代人来说，也是必不可少的信息源之一。于 1995 年 5 月创刊的 *Monthly Walker*，曾刊登过许多在东京独自居住的二十多岁年轻人房间的照片，其中没有电视的房间反倒成了例外。在这之中备有电脑的房间也有多处，恐怕从今以后，电脑将会作为信息源，抑或是说储存信息的场域，逐渐侵入现代人的室内空间。然而短时间内，房间中电视的存在对于现代人的生活而言，还是理所当然的前提条件。鲍德里亚曾在其《物体系》当中指出：曾几何时在中产阶级的家中必不可少，至今却不复存在之物，乃是大型穿衣镜、挂式时钟以及家族肖像画，或是肖像照片等物件。在失去了这些"物"的现代人的房间中，电视几乎取代了它们存在的位置，并且它们都在以自己的"车轮"移动。从某种程度上来说，电视也同样是被置于这种"车轮"当中的吧。电视与汽车的存在尚未处于不证自明之境，因而我们也可以说，针对这种情况反倒不曾出现过有意识地进行考察的工作。

在电视从日常性范畴之内取材的过程中，樱井哲夫十分关注像伊丽莎白女王加冕仪式的转播，以及我国皇太子大婚典礼这样的公开性仪式的转播节目。这是将公有物与私有物作为电视媒介结合在一起的典型案例。樱井哲夫一方面援用了戴维·钱尼认为公有物与私有物通过电视进行融合的相关学说，另一方面他也时常针对国家性、公共性礼仪日益通过电视融入日常性领域的情况，注目于社会阶层被无视，公共仪式私密性丧失等现象。毋庸置疑，现实中这样的阶级性并非消失不见，而是作为一种只在电视媒介中被观照的现象而存在。简而言之，通过电视的画面，公有物与私有物之间的界限逐渐地消弭了。

樱井哲夫在指出观看皇太子大婚典礼电视转播的人数达到了 1500 万之

后，又做出了如下陈述："人们是在编织着物品，吃着饭，进行着学习，说着话，甚至是处理着案头工作的同时来观看婚礼报道的。在这里，观看神圣仪式的这种意识早已不复存在"，从而电视屏幕被编入了日常生活。公共性仪式作为一种电视影像，被还原为日常性层级意义上的存在。相反，私人性的事件，则是被转换为依托电视而存在的公共所有物。曾经一度被作为行之有效的概念而被屡屡使用的"日常性"与"非日常性"这组对立概念，也随着电视的存在逐渐变得暧昧不清。

人们在家中自己的房间里观看电视，我认为是有非常重大意义的。这是因为在电影院里观看电影，同在家中观看电视有着根本性的差异。如果说这与日常性问题之间的关联甚为密切，那么电影院内昏暗的空间，则是从日常性当中割离出来的独特空间，并且在这之中，观众只专注于观看电影。电影院既是一种避难所，也是一种非日常性的空间。相对于这种情况，家中用于放置电视的场所，则并非一种特别的、神圣的空间。皇太子的大婚典礼，以前曾是一种充满神秘性、特权性的仪式，而就《电视——魔法的媒介》一书当中所言的电视来看，它已然被编入日常性的范畴。樱井哲夫亦就此写道："家中的电视周围所聚集之物，乃是公共性礼仪向私人性礼仪的转变。"与此同时，我们应当注意的是，樱井哲夫认为此处的公有物与私有物之间的区别正变得含混模糊。正如他所言："曾几何时，电视的出现，也就意味着被视为理所当然的公私概念的框架结构趋于崩坏消解。"

电视承担了"中和一切权威与毒素，并将之进行平均化处理"的任务。基于此处的电视，公有物与私有物之间的区别已变得暧昧不清。正是因为电视具有这种特质，樱井哲夫才导入了这样的结论："正如电视的一部分而言，其并非孕育出独裁者的媒介。毋宁说，它是一种将一切物质等价化，进而将社会均质化的媒介。"故而我们不得不将之视为相当重要的指责来看待。美国社会学家克里斯蒂安·罗斯曾在其著作《高速汽车——

清洁的身体》（MIT 出版社，1995 年）当中，对 20 世纪 60 年代法国的近代化过程，向私有物转变，进而成为非政治化、平行化的这种状况进行了分析，并且他还注目于在当时的意识形态下，昂利·列斐伏尔、埃德加·莫兰、鲍德里亚等人对于“日常生活”的问题持有怎样的重视程度。关于近代化，一般的见解是认为它招致了个人的孤立。而电视在推进这种孤立化进程运作的同时，也起到了将公有物化为非公有物的作用。基于电视，我想对现代人“非政治化”的这一论题展开充分的探讨是十分有必要的。

出生于葡萄牙，并在普林斯顿大学建筑学系任教的比特瑞兹·科罗米娜的大作《私有物与公有物》（MIT 出版社，1994 年），虽然是一部将建筑、照片、电影的影像作为媒介来考虑，从而对建筑进行论述的特异性建筑理论，但科罗米娜同时也在其中论述道：与阿道夫·路斯的建筑不同，勒·柯布西耶的建筑模糊了私有物与公有物之间的边界。我们或许也可以说，柯布西耶的建筑作品具有“电视性”。

正如《电视——魔法的媒介》所示，另一个重要的论点，是电视影像与现实之间的关系。时至今日，也有许多人曾就电影、照片等影像与现实之间的关系进行过论证。本雅明的《复制技术时代的艺术作品》，则是针对这个问题的古典性论文。就本雅明的洞察力，虽然这其中也包含当今社会仍然广泛应用之物，但受到 20 世纪初期的影像所限，他的思考尚处于未成熟发达的境况。虽然早在 20 世纪 30 年代，电视就已开始使用，但本雅明仍不可能知晓电视具体的作用。然而，在本雅明之后，关于影像成为现实替代物的这一状况，姑且不论抽象性的考察，我想就连社会学、哲学的考察亦是尚未充足的。电视影像与现实之间的关系对于哲学的领域来说，就是表象与实在之间关系的问题，并且其与 20 世纪抽象美学的相关问题密不可分。认为描写了实在事物的表象是艺术的基本条件这种传统的思考方式，到了 20 世纪已濒临完全崩坏，我们也可以说，这是在追求取而代之的

现代思想与艺术的奋战当中所产生的必然结果。

至于现实与影像之间关系的问题，以最具现代性、具体性的形态展现出来的，莫过于海湾战争了。关于这个问题，保罗·维希留早已在其著作《沙漠的屏幕》中进行过重要的分析，并主张这场战争与其说是发生在伊拉克的实际战争，倒不如说是一场由美国信息基地与位于亚特兰大的CNN大本营所主导实施的电子战争（关于这一问题，笔者业已在本书的第一章"'思想之秋'的时代"中进行过详尽的论述）。樱井哲夫也曾以维希留的《战争与电影》等著作为依据，针对"基于媒体而被媒介化的现在"这一议题，分析了其直接成为现实替代物的状况。而且在这之中，樱井哲夫还排除了"鲍德里亚与维希留式的悲观主义"，并试图更加客观地思考这个问题。当然，这里并非要提出一个决定性的结论。然而，对于樱井哲夫所提出的"我们一直无法避免直面诸如'现实'抑或是'事实'到底为何物这样的根本性叩问"这一问题，我们不得不深思并接纳。不是正由于电视上映照出来的影像，我们才得以接收到现实的所在吗？认为现实抑或是实在，均绝对无法以其具体形态而被把握的思考方式，自古以来就被纳入了哲学的研究领域进行论证。而时至今日，这一议题则是被作为实在与语言之间存在何种关系这样的问题来考量的。与此同时，当今学界思考实在与影像之间关系的时代也终究是姗姗来迟了。在科技飞速发展、进步的当今社会，被称为现实之物，与电视屏幕所映照出来的影像之间的关系，对于哲学而言，应当被视作最为重要的议题。

除了基于电视的"平均化"影像与现实的关系这些问题之外，电视还为我们留下了众多尖锐的问题。举例来说，掌权者往往通过电视达到操控信息的目的，而这一现象至今仍屡见不鲜。当今社会若是发生政变的话，电视局首当其冲就会成为被攻占的目标吧。支配着电视影像的人，也可以说就是掌控着现实权力的人。并且，支配电视的人，是将电视作为一种信息操作的手段来使用的。关于上述问题，樱井哲夫对读者诸君做出了这样

的警告："我们如果就这样持续保持悬空状态，继而被电视影像突入推进的话，那么平等地享有信息这一原则，就会在信息精英们所控制的信心管理中枢的控制下变得口是心非，并且不断动摇。"这既不是对鲍德里亚与维希留式的悲观主义见解表示赞同，也不是对电视的未来描绘出蔷薇色的幻想。针对樱井哲夫给出的这一结论："对于我们来说必不可少的，不是被瞬息万变的现代科技所蒙蔽双目的结局，而是冷静地观察事态变化的这种姿态"，我们不得不相继对其展开进行讨论。

参考文献：

Noel Carroll, *Mystifying Movies*, Colombia University Press, 1988.

Leo Braudy, *The world in frame-What we see in films*, The University of Chicago Press, 1976.

David Bordwell, *Classical Hollywood cinema in narrative-apparatus, ideology, a film theory reader*, Colombia University Press, 1986.

Edward Branigan, *Point of view in cinema, a theory of narrative and subjectivity in classic film*, Moutonn, 1984.

第三章　同时代的思想

第一节　语言与世界——丸山圭三郎的语言哲学

关于语言与世界到底是以怎样的方式相互关联的，自古以来都是一个哲学性的问题，并且近代以来还成为一个语言学的问题。然而，这也并非一时半会儿能解决的问题。世界上众多哲学家都曾把这个问题纳入他们思考的范围，例如米歇尔·福柯的著作《语言与物》就是这一研究工作的成果之一。威尔伯·乌尔班在其《语言与现实》（研究社）当中所展开的主题，也是从语言学的立场出发，进而对语言与世界之间的关联进行探究的。从常识水平层面上来说，人们大概是在对象世界存在的基础之上，将上述关系设定为一种语言表现的关系的。然而，这个问题本来就不是那么单纯。在此处，笔者通过对丸山圭三郎的思想再度研究探讨，试图开启导向语言与影像之问题更为广阔的视野。在语言与影像一道成为符号的一部分之时，从语言的问题出发，探寻符号的本质，进而回归到影像的这一系列过程，至今仍是影像符号学所摸索求证的重要命题。

“所谓哲学的工作，就是指创造概念的过程。”这句话是吉尔·德勒兹早年曾反复书写的内容，而他在与菲利克斯·加塔利所合著的《何谓哲学》一书的开头部分，也曾写道：“哲学，是一门形成概念，创造概念，甚至制作概念的技术。”若事实果真如其所言，那么作为哲学家的丸山圭

三郎所创造出来的“关系性”“语言分节结构”“纯粹性圆环结构”这三个概念，我认为是特别值得注意的。在以上这些关于语言与世界关系的主题当中，“语言分节结构”虽然被认为是最为重要的一个概念，但正如之后我们要谈到的，在丸山圭三郎看来，这些概念并非是相互独立并且毫无关系性的存在，而是在相互纠缠、相互作用的过程之中适得其所的。德勒兹与加塔利还在《何谓哲学》当中写道：“单纯性的概念并不存在，所有的概念当中都包含着构成性要素，并且概念就是基于这种构成性要素而被规定的。”这里所提出的丸山圭三郎的三个概念，当然也是在各种各样构成要素的相互作用下所形成的产物。诚然，在这里我不可能将这些构成要素逐一取出来分析。但我十分清楚这些构成要素对于此处所举出的主要概念而言是具有共通性的，并且认为基于此点之下，这些概念自体似乎也是相互关联的。通过上述这工作，通向语言与世界之间关系的问题，抑或是说符号与世界之间关系问题的头绪亦逐渐被理清了。

一、关系性的作用

首先，关于“关系性”这一概念，抑或是关系论，丸山圭三郎早就在其数本著作当中反复强调了“现代知识范式的转换”这一议题。而这也是在经由“从实体论到关系论”的形式基础之上被提示出来的。如果我们借用托马斯·库恩的概念对此进行考量，那么“范式转换”这种思考方式绝非可以一蹴而就的。与其如此，倒不如说，这不单单是在当今学界科学理论、认识理论范畴中发挥作用，也是在一般思想领域普遍通用的思考方式。丸山圭三郎的思想虽然有其独立性，但与此同时，也确确实实地反映出同时代的思想，并被认为是在吸收了这些思想的前提下创造出来的，而这一点在广松涉的立场来看也毫不例外。任何时代的思想，都不可能在与其时代精神状况毫无关系的情况下被创立。而正是在与同时代深切关联的这一基点上，丸山圭三郎的思想才持有现代性的根据。并且就一般性来

说，任何一种思想如果不曾与同时代的思想之间产生积极性的联系，甚至未能超越它的话，也就不能说其具有作为思想的价值。

在本书所收录的“路易·阿尔都塞论”一节当中对上述问题虽然也有触及，但在现代思想当中，亦呈现出了比起原因与结果这类历时性的影响关系，共时性的横向关系更受重视的这种倾向。格雷戈里·贝特森也是在与玛格丽特·米德相识的契机之下，才拥有了对新几内亚岛的雅特穆尔族展开调查的经验。更有甚者，贝特森业已在其1936年出版的著作《纳文》（斯坦福大学出版社）当中，将弗洛伊德的精神分析作为一种“过去的决定论”来批判，并展示了其认为“共时性过程”远比个人的历时性历史更为重要的见解。贝特森还就他与妻子——人类学家玛格丽特·米德所共同调查的巴厘岛的祭祀与神话，于1937年发表了《古老的寺院，新的神话》这篇文章。如上所述，通常意义上的神话，虽然是作为在一般性的神话时间内所发生事件的记忆来被定义的，但巴厘岛人的神话，却与过去毫无关系。巴厘岛神话当中的神灵，仅仅是指基于现在而存在的那些神灵；而在进行祭祀仪式之时，只有“一位神灵对于其他的神灵应当采取何种行动”的这种规定会受到重视。具体而言，就比如某个村落的神灵与别的村落神灵之间，只有共时性的关系会被作为问题来看待。而这无非是在说明：“过去并非是为现在提供了原因，而是给予了现在一个作为模型的范式。”正是因为从巴厘岛的原住民那里学到了这种关系性理论，贝特森才得以触及现代思想的中轴。

并非因为丸山圭三郎曾经提及贝特森，而是我认为这两位思想家在某些地方存在关联，故而未尝没有感受到二者之间的共时性。贝特森虽然曾指出巴厘岛人的时间意识中缺乏“过去”这一概念，并且认为现在与过去之间也不存在差异，但是我认为恐怕是受到贝特森的某种影响，德勒兹与加塔利的“根茎”及“连锁”等概念比起原因同结果之间的关系，同样也是更为重视横向联系的一方。在德勒兹和加塔利看来，视场合而定，甚至

连结果反过来影响原因的这种思考方式也能成立。这一结论在他们两人合著的《卡夫卡》以及德勒兹的著作《意义的伦理学》中，都曾被作为问题来考察。

丸山圭三郎的立场，也同重视共时性、关系性的这种现代思想的动向密切相关。然而丸山圭三郎为何要追求这种从实体论到关系论，抑或是说从因果性到关系性的范式转换呢？缘由之一，是他感知到以19世纪发展到顶峰的实体论、因果论为基础的这种思考模式已变得十分僵硬。在A与B的关系性这种场合，我们已不能说这只是A与B之间单纯性的并列，抑或是交替性的存在、链接，甚至是关联。A与B是在相互作用、渗透，甚至是破坏的关系下，方为学界所求索的。混乱（chaos）与秩序（cosmos）这两个语汇，也是在相互渗透（osmosis）的过程中形成了混沌（chaosmos）一词的基础上，才首次成立了关系性的。形态各异的概念之间呈现出相互孤立的状态，乃是属于实体论世界的范畴；而若概念之间是相互干涉、浸透的话，则属于关系论世界的范畴了。所谓的实体论，事实上并未设定关系性的存在。丸山圭三郎亦是在其著作《语言与无意识》（讲谈社现代新书）当中写道："无论是'逻各斯（logos）与感伤主义（pathos）'，抑或是'理性与感性'，正是由于这种二者择一的思维模式，才使我认为表层逻辑这种说法除了硬直之外别无他物。"丸山圭三郎不断批判的，亦正是这种仅仅将二者择一作为原理、表层逻辑僵硬的二元对立思想。所谓的逻各斯或是感伤主义并非毫无结果的择二为一，且只有这两者同时共存，相互渗透，并形成秩序的前提条件，方为丸山圭三郎所着力探求之物。毋庸置疑，所谓知性与感性，也是在互为表里、共同作用的基础之上才初次获取意义的。

只有在充分理解上述情况的基础上，我们才了解为何针对丸山圭三郎晚年思想陷入神秘性、密教性、宗教性的倾向所做出的批判，完全是一种出位的思考。而这亦是与之后我们要谈到的"纯粹性圆环运动"的思想密

切结合在一起的思考方式。关系性作为丸山圭三郎的思想根源，也应当被视作鼓动他思想的动力性概念。如此看来，丸山圭三郎所说的这种关系性，是与作为西欧传统思考方式的笛卡尔的二元对立论完全相对立的理论。作为其结果之一，例如身体分节结构与语言分节结构，亦不是一眼可见的精神与身体完全分割的这种二元对立的思考方式。实际上这两者之间也不是决然彻底的对立关系，而无非是在此处所论述到的关系性当中被捕捉的概念。

无论如何，我们应当注意到，这种关系性的概念其实也是丸山圭三郎从其索绪尔研究当中创立的。丸山圭三郎曾在索绪尔的语言理论中，目睹从实体论走向关系论的范式转换，并且还将其扩大到了全部思想的问题上。正是因为发生了“从事物到关系的焦点转移”，索绪尔工作的意义才会变得举足轻重。而关于这一点，丸山圭三郎一面引用了乔纳森·卡勒[①]的著作《索绪尔》中的内容，一面持续进行了论证（见《语言与无意识》）。借用卡勒的话来说，正是出于索绪尔的言论，“从实体论范式向现代关系论范式的转换”才得以实行。

关于这个问题，丸山圭三郎亦在其《解读索绪尔》（岩波书店）一书中做过明确的阐述。此处丸山圭三郎还对索绪尔于 1955 年被发现，并于 1957 年出版发行的《普通语言学教程》序言部分进行了分析性的解读。他曾写：“索绪尔在其教程序言中主张的，一贯是‘从实体概念向关系概念的转变’，并且他还对 19 世纪物的概念是否能够在语言甚至是文化的世界中同样适用这一问题抱有疑问。”此处所说的“19 世纪物的概念”，即是指不考虑关系性问题的实体论。而与之相反，从索绪尔的立场出发建立起来的，则是一种重视关系性的思考方式。我认为它是来自语言本身的差异

① 乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）（1944—），生于美国并活跃于英国的语言学家、文学研究专家。凭借关于索绪尔的入门书籍《索绪尔》（岩波书店）而为我国知晓。

性。我们也可以认为，这正是能够说明丸山圭三郎的思想根源当中存在索绪尔语言学理论的证据之一。异彩纷呈的思想相互融合的情况本来就不可避免，并且这也与广松涉“从事物到事件”的思考方式之间存在共通之处。

进一步说，如果我们从反面来思考的话，上述情况则意味着丸山圭三郎并未单纯地将索绪尔看作一位语言学家，还将他看作一位哲学家、思想家。举例来说，丸山圭三郎就曾在其《解读索绪尔》的第一章“索绪尔与现代”中强调：“像索绪尔这样的思想家，虽身处近代中期的欧洲，却对近代欧洲，甚至是更早，从柏拉图以降的欧洲思想根源进行了批判，而他作为一个‘提出异议的人’则是不争的事实。”在这里，丸山圭三郎直接言明了“像索绪尔这样的思想家”。

正如我屡屡提及的，在丸山圭三郎看来，索绪尔实现了从语言学家向思想家、哲学家的变身。并且对于丸山圭三郎来说，索绪尔既不只是考虑语言问题的语言学家，也不是符号学的鼻祖。索绪尔是一个“直面19世纪学问状况的困惑，并对其持有异常敏锐感知的人”（《解读索绪尔》）。而这种变身，无非是丸山圭三郎在发现索绪尔关于“关系性”的思想之后所产生的想法。并且，被索绪尔作为媒介而发现的这一“关系性”概念，继而又成为活跃在丸山圭三郎思想中轴上的理论。换言之，在索绪尔从语言问题出发所展开的理论当中，就已包含了现代思想的核心。由索绪尔率先发现的这种从近代向现代转换的契机，同时也是丸山圭三郎个人的立场所在。

二、语言分节结构

行文至此，虽然我已将丸山圭三郎思想中心之一的“关系性”概念取出来进行了思考检视，但我接下来意图作为此处的中心论点思索探讨的第二个概念，乃是“语言分节结构”的概念。而这一概念也在与同时代思想

之间保持着密切关联的同时，从索绪尔那里获益良多。所谓“语言分节结构”，即指我们人类凭借语言对世界进行分节的思考方式。这是受到市川浩的“身体分节结构”思考方式的启发所产生的概念。而所谓“身体分节结构”，又是指生物以其自身的身体性感觉为基础，对世界进行分节的行为，而这同时也是与生物学意义上的地域关联甚密的概念。诚然，丸山圭三郎十分重视语言分节结构，但如前所述，身体分节结构与语言分节结构二者之间也并非是完全对立的，而是不得不作为一个相互深深渗透、融合的整体来被看待的。丸山圭三郎亦在其著作《生命与过剩》中写道：“我们先被身体分节，继而又被语言分节；抑或是先被语言分节，而后才被身体分节。”此处之所以说“被身体分节”以及“被语言分节”，是出于对以接受者的形式来被书写这一情况的疑问。也就是说，无论是身体分节还是语言分节，一切皆是缘于从主体出发，针对对象发挥能动性作用的这种思考方式。

然而，无论怎样变化，身体分节与语言分节之间仍旧存在不可分割的关系。而且就连与记忆相关的领域，“相互浸透现象”这样的语汇也经常会被用到。在僵硬的二元对立理论被人们排除在外时，浸透的概念受到追捧也是理所当然的。再者，虽然“身体分节”“语言分节”这两种结构不得不被置于相互浸透的关系当中来审视，但作为在这之前的预备性阶段，以及方法论，我们更应该认为关于世界与人类之间关系的这两种存在方式其实首先还是对立的。

丸山圭三郎自索绪尔的手稿片段之中引用了如下一节：“语言是人类辨别自己与其他动物的标记，无论是从人类学的角度，抑或是从社会学的角度来看，我们都应当把它视为一个良好性格所该具有的能力。”（《解读索绪尔》）索绪尔所生活的时代，恰逢法国社会学的全盛期。正因如此，索绪尔的思考方式所具有的社会学倾向，至今仍屡屡为人指责。对于此处所提到的“语言”一词，丸山圭三郎也并非认为其只是单纯的语言，并且

指出它是一种集“描述、刻画、歌唱、举止、言说、书写”于一身，包含了所有“形象化作用”的载体。这恐怕印证了佐藤信夫所言的“符号人格”所发挥的功效。然而，在对“语言”做出此种界定之后，丸山圭三郎又写道：“无论是在过去还是未来，作为语言的产物，人类凭借着语言从‘现在、此处’这样的时空界限当中逃离出来，给积极性的世界添加了格式塔化的身体分节，并运用消极性的差异创立出关系，对非此在的世界进行了语言分节。”如果仅限于这种理解，那么我们仍然可以看到，丸山圭三郎始终是以分节语言为中心来考量的。

此处，丸山圭三郎所提出的“添加身体分节”颇为重要。正如前文阐明的一般，身体分节与语言分节这两者之间并非是截然对立的，而是呈现出一种后者向前者“添加”的结构。亦即呈现一种“文化的成分”后来居上的形态。本来在《生命与过剩》一书中的说法，就多多少少有其出入之处。作者在此处又做出了如下论述：“‘语言分节结构’并非实体性地重合在‘身体分节结构’之上，并且人类的存在也只是一个‘被语言分节后的身体’。而作为权威性存在确立起来的‘身体分节结构’，则常常会遭到变形从而出现破绽。”人类破坏了基于身体分节所产生的世界，转而创造了一个由语言分节形成的世界。在此意义之上，人类已不再作为单纯的生物性存在，而是选取了一种除接受语言性世界之外别无他法的存在方式。而我们亦不难思忖，接受了这种存在方式本身，即是相对于人类而言“破绽”的原因。丸山圭三郎也曾表示：正因如此，方才形成了相对于人类而言的问题。

然而，这种语言性的世界却并非真实存在之物，且只有在作为“非此在”的状态之下显现，方可被略窥一二。尽管在《解读索绪尔》一书中已得到了相当程度的强调及论述，语言分节结构的这种“非此在性”在丸山圭三郎的理论当中仍占据了至关重要的位置。并且与此同时，还包含了诸多问题点。我之所以要指出此处具有问题点，是在承认了凭借语言所创造

出来的世界实为镜花水月之幻象的基础上所得出的结论；而并非虚像的世界，对于我们而言早已失其所踪了。正是由于我们再也无法体验那个曾经一度丧失的真实世界，故而岂非不得不将“虚假幻象”的世界当作真实的世界来进行思考？

丸山圭三郎还在其另一著作《文化的盲目崇拜》（劲草书房）当中，针对身体分节结构“身体的延长会自然而然地产生限制”这一特征，进而写道：语言分节结构则是“其延长、膨胀，不会受到时空的限制，是无限延伸扩展的”。正是因为语言无疆，故而语言的力量也可以做到不受限制，波及宇宙的另一端吧。这对于世界与人类之间关系的这种哲学根本性问题来说，无疑是一个重要的论点。此处，认为世界是事先存在的，而人类则被作为孤独的存在者置于其中的思考方式已被完全地排除了。与此相反，世界是基于人类自己的语言，慢慢被建构起来之物。对人类做出的“世界内存在”的界定，至今仍然是行之有效的。只有在此场合之下，“世界”应该如何定义，方能成为问题之所在。然而“世界”其实并不是事先就存在的，而是经由语言建构起来的。甚至就连丸山圭三郎所言的身体分节、语言分节结构，也并非在世界之中自己完成定位的。更极端地说，这是一种认为语言与身体是在事先存在的基础之上，才能够因此建构、审视世界的思考方式。那么，此处关于影像性符号又该做出怎样的思考作为另一个问题，自然也就被遗留了下来。恐怕由此开始，才是推进影像对世界进行分节的这种思考方式的不二之选。

诚然，如前所述，这里的两种结构，不正是作为身体分节实体、语言分节虚构这二者择一的思考方式被提示出来的吗？针对“身体分节结构是否是被作为积极因素（实体）定位的”这样的疑问，丸山圭三郎曾写道：“对于这个问题的答案可应可否。”（《文化的盲目崇拜》）针对上述情况，语言分节结构又被断定为一种“完全消极的非此在因素”。身体分节结构具有不确定性，但语言分节结构却是确定的，并且还作为一种“非此在”

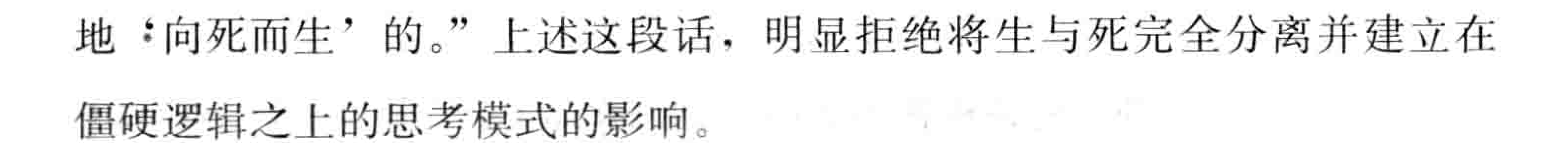
而存在，亦即事实上并不存在之物。正是由于我们不得不处理不存在之物看似存在之物这样的问题，“人类的一切幸福或是不幸才会于此发源”。即便如此，从丸山圭三郎的立场来看，语言所建构起来的世界仍旧不得不作为一个世界内存在的世界来处理。就算是在自己建构起来的世界里，也不得不对自己进行定位。而这一点亦是作为人类的宿命来为人所认知的。用罗兰·巴尔特的话来说，就是人类借助语言为自身“投锚”，并且凭借这一“投锚”的操作过程，创建了世界。如上所述，我认为这种“投锚”的作用，同样也能在影像之中显现出踪迹。

问题就在于“语言建构的世界”所谓何物。我在这里所要谈到的语言，应该是被作为名词中心的语言来考虑的。而实际上我在拙著《文化符号学的可能性》（日本放送出版协会）的开篇部分，就曾提到“命名行为”应该受到相当程度的重视。并且还指出：在古巴比伦的阿卡德语中，“存在”与“命名”实为同义词。然而，语言的运作，绝非仅仅限定在命名行为之内，语言也并非只由名词构成。我认为名词中心的世界是丸山圭三郎理论中语言性世界的特质，同时，也曾推测这是否就成为其界限之所在。事实上，关于此处所提到的语言性世界到底具体包含何种结构，尚有众多不明之处。在这个语言中心的世界中，具体性的物件、商品、家具、建筑物、城市等又该做何种考虑方为恰切呢？另外，丸山圭三郎的语言哲学之中亦存在不足之处。就如前文所指出的一样，我认为针对一般所说的“影像语言”，也应当加以考察。正是因为电视屏幕上所映照出的影像，抑或是不受限于报纸、杂志的众多照片影像的存在，才形成了今天我们所说的“语言”吗？而丸山圭三郎的语言理论，则只是将普通意义上的语言作为中心议题来考察，却几乎未曾考虑到影像语言。然而，即便是影像语言，恐怕就其“虚构性”的本质来看，我们也可以说这和通常情况下的语言之间是没有任何差异的。

三、纯粹性圆环结构

潜藏在丸山圭三郎所提出的“纯粹性圆环构造”这一概念深处的，是一种无意识的存在。当然无意识也是弗洛伊德所提出的概念之一。但我们也需注意到，丸山圭三郎在此处也从索绪尔那里导入，并展开了无意识的概念。虽然丸山圭三郎曾高度评价了从实体论导向关系论的这种范式转换的过程之中索绪尔所扮演的重要角色，但丸山圭三郎继而又这样写道：“然而，针对索绪尔的思想至今以来最为重要的研究成果，是罗曼·雅柯布森在其被称为‘第二索绪尔革命’的晚年著作《变位构词法研究》中所读取的‘无意识的语言’这一发现。”（《语言与无意识》）关于无意识理论，作者虽然在其著作《欲动》中对其进行过详细论述，但丸山圭三郎所说的无意识，却并非是限定于单独的个人领域内之物，而是一种存在于个人与宇宙整体的密切关系当中，逐渐产生的纯粹性圆环运动。

直至此处，意识与无意识这种二者择一的思考方式仍然是被否定的。丸山圭三郎的思想多半是相互浸透的，并且彻底地排除了执着于僵硬的逻辑之上的思考。就连生与死的命题，亦不是二者择一的对象。在其《生命与过剩》一书中，丸山圭三郎拒绝将弗洛伊德的情爱本能与死亡本能的概念对立起来考虑。并认为情爱本能抑或是死亡本能，“无论哪个都不过是在同一个纯粹性运动中的同一个通过点上，并且仅仅具有矢量性的差异”罢了。作为其结果，“圆环上的一个个点，均是孕育了死的生，以及孕育了生的死”这一点应当被意识到。由此，在生与死相互浸透的过程之中，区隔生与死之间的界限就逐渐地消弭，最终不复存在了。虽然这看起来可能过于神秘，但是当我们从至此所叙述的丸山圭三郎的思想全貌来看时，这种思考方式就是哪里都没有不整合之处。《生命与过剩》的第三节，就是以如下一节内容来收场的：“所谓的活在当下，其实是意味着在音乐的强弱法当中吟味‘包含死的生’。我想这迟早会发展为不慌不忙地去享乐



地'向死而生'的。”上述这段话，明显拒绝将生与死完全分离并建立在僵硬逻辑之上的思考模式的影响。

第二节　世界与其意义的问题——广松涉的思想

一

在广松涉的众多著作当中，如果我们只把其《存在与意义》（岩波书店）取出来思考的话，或许会招致欠妥的批判。特别是，《存在与意义》还是一部未完成的著作。然而，《存在与意义》对广松涉而言，却是其通过文字所塑造出来的毕生心血。故而将之作为焦点来考察，被认为是走近广松涉思想核心的最佳方法。虽然这是一部未完成的著作，但就至今所公开发表的两册内容来看，我们已经能够从某种程度上对其整体构想做出一定的了解了。笔者在这里略作评论，并尽可能以简明扼要、通俗易懂的形式，揭示出《存在与意义》到底是一部论述了怎样的问题的著作。在此基础之上，亦尝试发现一般情况下的实在与语言、实在与意义之间关系等诸问题的头绪。再者，如果可能的话，我还想就与同时代思想的关联这一议题，对广松涉的思想同时展开研究探讨。

本来，《存在与意义》一书预计共出版三卷，已公开出版发行的第一卷的内容是对认识论的问题进行的考察，第二卷的内容则是对“实践性的世界论”（129页），也就是针对实践哲学的相关问题所进行的考察（笔者在此处的小论文中所分别展示的“一”部分所引用到的数字，是《存在与意义》第一卷的页数，而在“二”部分所引用到的数字，则是第二卷的页数）。此书的第二卷也未完稿，第三卷则意欲对“文化性世界的存在结构”，亦即针对美的价值、美的判断力、文化等诸多问题进行阐释与解明。由此可见，我们可以做出如下推断：《存在与意义》一书基本上是从康德

三批判的理念出发，从而构思出来的著作。然而，本应成书于三卷的《存在与意义》所应该处理的各种各样的问题的三个领域之间，绝非严格区分开来的。自不必说，这些东西都应当是在相互关联的前提下论述的。而实际上毋庸置疑的是，即使第一卷与第二卷之间是相隔了十年以上的时间才分别出版发行的，抑或是说它们所处理的完全是一些不尽相同的问题，它们之间仍然有很多的共同点。

那么，且看设立了“企求认识论的新生”这样的目标，《存在与意义》的第一卷是以如下一行开篇的：“世界现象试图将悉数‘携带’森罗万象的‘意义’的‘相’，展现在我们面前。”（第 5 页）作者在这里并未定义“世界”“现象”“展现”等概念。如果说德勒兹所认定的哲学是概念形成的工作这种思考方式在此处也能行之有效的话，那么同丸山圭三郎的立场一样，广松涉对其所提示出来的各种各样概念的解读，就应当成为我们对他的哲学进行理解的前提条件之一［关于“概念”这一词本身的概念界定，我们虽然在《存在与意义》（268 页）当中就能看到广松涉独自的见解，但此处姑且将其置于通常意义的概念之下来了解］。进一步说，广松涉的哲学用语也是极其难解的，甚至还不时会用到一般字典上所没有的词语。就连出现汉字时，也会使用与普通读法完全不同的读音方式，所传送的信息亦不在规则之内。然而无论广松涉自身持有何种理由去制造甚至使用这些语言，我们都不得不将他哲学中的这一欠缺作为事实来看待。

在此处，首先对“现象”这一概念进行界定是十分必要的。即便是像“现象”这样的词，也具有极其丰富多样的语义。简单来说，就是指相对于主体而言所展现出来的有限世界；换言之，则是受限于知觉抑或是认识的世界。并且，此处的“现象”还是在业已具有意义的前提下才得以存在的。亦即“现象”一词从最初开始，就被设定在与其相对的主体一侧的关系当中。关于这种场合下的“现象”，广松涉甚至还将其与海德格尔的“使用性”概念联系起来思考。他曾清楚地写道：“第二卷的内容，我预计

从携带了有意义的使用性，继而展现在我们面前的世界现象出发，对其再度展开议论。”（第 6 页）这也显示出，在广松涉那里，“现象”不久之后将会具有一种实践性的性格。而我现在之所以用“不久之后”来进行表述，是因为在第一卷中，“现象”实践性的一面还尚未直接显现出来。也就是说，从第一卷的展开阶段上看，还是以“首先从人的认知视角展开的世界现象”作为问题来处理的。亦即在第一卷当中，“世界现象”是在舍弃了一切偏向实践性的因素的前提下被思考的。我们也可以对其做出如下预测：这是在认识论的领域被论述的。只是，知觉与使用的区别，虽然在表面上即可做出判断，但此处却包含了要将这两个问题统一起来进行思考这样的含义。

这样一来，《存在与意义》的第一卷就被预想为是在认识论的阶段上，对“世界现象”这样的存在及其意义所做出的考量。实际上，广松涉随后又立即针对“现象”做出了“所与、所识”，抑或是所谓“双重分支结构形态”（第 6 页）的设定。在广松涉的哲学思想当中，被那些看似若无其事地使用的概念以及新兴语汇所占据的思考方式，其实大多是踏着哲学漫长传统的步伐而来的，可惜很多读者对其背景却无甚了解。而这里所明示出的“所与、所识”概念，亦可以被推测为是在柏格森、胡塞尔等人的铺垫下所形成的产物。仅仅是使用“所与”这样的概念，我们就会理所当然地联想到柏格森的“意识与直接所与”。

虽然前文就已明示过：“所与、所识”是以事先存在为基础，从存在的事物以及被认知的事物这两个层面上来进行思考的，但在此处，广松涉所要强调的是这两者其实并非完全是“对立”的概念。而我们也应当注意到，所谓的“双重分支”这句话本身，就不同于“二元性”“对立性”这样的概念，同时也并非意味着分离。亦即作者并不是以所与作为包含对象、所识作为包含主体的存在这样的二元对立的方式来思考的。

广松涉所试图求证的，是嵌入了至今以来的认识论基础，并且脱离了

主观—客观图式这种死胡同的论断。广松涉曾写道："借用笔者自己的话来说，正是由于现象的双重分支结构很容易被人误认，故而从'主观—客观'图式，抑或'三项图式'开始至今，就产生了众多将认识论逼入死胡同的谬见。"（第 6 页）这同时也意味着广松涉从最初的研究开始就一直拒绝采纳将所与作为客体、所识作为主观的这种所谓的主观—客观图式。他曾表明"独自存在的所与项不可能是实在之物"（第 12 页），并且规定说："意义的所识既不是物的存在，又不是心的存在，而是一种独特的存在物。"（第 19 页）无论从哪方面来看，这都是对主观—客观图式的否定，抑或是说这两者其实是处于相互浸透、互为依存的过程中的。诚然，这一基本立场也始终贯穿了《存在与意义》一书。关于上述论断，我们亦可以从作者"'物的世界'与'心的世界'从来就不是二元对立的存在"（第 224 页）这样的出发点当中得到确认，并且因为作者还会不时地推行这一观点，事情就变得更加明确了。

我们还应当注意到广松涉的这种说法："和所与的能指相对应的，是所认识的能指。"（第 17 页）也就是说，在将能指、所指这样的语言学、符号学概念导入的基础之上，我们即能明白所与、所识被赋予了作为一种"符号"的特性（能指、所指作为法文词汇 signifiant、signifié 的译文，是一组早期即已开始使用的词语）。值得深思的是，对符号学抱有深切关心的广松涉，却不把所与及所识作为相互分离的概念来考量。"所与是其同所与认识的相关规定项"是"所与"这一概念的最初界定。关于这一点，我们也能从《存在与意义》第一卷的最后一页上所记述的"能所不二"一词当中看出。这就意味着能指与所指之间不可被分离。

至于广松涉对所与、所识的概念重视到何种程度，我们可以自其对它们不厌其烦、反复进行的概念界定当中推测出来，并且可以知晓他对将这两者断然区分开来的行为报以十分警惕的态度。所与、所识，是在"作为"现象的所与、意义的所识而存在的关系当中来捕捉的（第 149 页）。也

就是说，所与同所识之间的关系，是一种存在与意义的关系。言及此处，《存在与意义》这部著作的主题终于登场了。

在这里，对于“作为”这样的关系设定格外受到重视的情况，我们应当注意（“作为”与“作用”之间的深厚关联终于可以被我们所了解）。亦即在“所与被作为所识来进行分节式展现的状况”受到重视的同时，广松涉将此处的“作为”这种思考方式称作“分节化”。而我们也应该作此设想：其与语言的作用之间是紧密关联的。虽然广松涉在这个阶段里也曾断言：“对非符号学，语言学范畴内的‘能指、所指’关系这一主题的探究并不在我们讨论的课题范围之内。”（第 159 页）但我想“作为”恐怕仍旧是决定所与、所识之间关系的本质性方法论。这种关系，是在将“作为”与语言作用视为共同成立之物来加以理解的基础上得以明确的。而“作为”则是被作为“等价化的统一”来界定的（第 169 页）。虽然世界现象与语言之间的关系，在《存在与意义》第一卷的第一章第一节“事物世界的分节诸相”当中就已得到详尽的论述，但此处的基本性立场，却被做了如下提示：“立足于语言性动物的立场之上的人类，并不是重新断绝，而是凭借于语言性交通的媒介对世界现象的分节状况做出了一种主体间性、相互主体性的同调性规约，同时亦并没有完全委托生理、心理学意义上的‘自然状态’来解决问题。”（第 382 页）

在这里，语言之前的问题虽然也被纳入讨论视野，并且还被作为一种方法论来加以考察和探求，但最基本的是，语言的重要性仍然得到了确认。虽说“语言性交通媒介”这种说法是令人费解的表达方式，但基于此点而对世界分节的这种思考方式，恐怕也能够和丸山圭三郎的“语言分节结构”相对应。就是说，“物的世界诸像”的分节化，在语言之前就曾推进到一定的阶段。物世界的分节化甚至在动物界也是存在的，基于这一点的认识，广松涉又写道：“然而，实际的问题是，在人类的场合，‘图式’在作为恰当的‘指代’被进行自觉认知的这种情形，很快地就与语言性能

指象征性地结合了起来。”（第 388 页）而这几乎与“身体分节结构”“语言分节结构”的概念是一致的。

关于所与、所识，我们最初就应该注意到的论点，即这两者无论如何也不会作为其自体而存在。而广松涉之所以会提到“意义的所识对他者进行反思性观照的区别，以及按类别分化的操作方式”（第 26 页）这样的表达方式，正是出于上述问题。此处，又涉及了“主体间性”的问题。意义则被认为与主体间性之间存在密不可分的关系。这是因为“理想的携带意义之物，不可能做到客观性的自我存在”。（第 28 页）正因为所识仅限于被认识的对象之上，故而在此场合最为重要的是，作为对象之物究竟是如何被认识的。作者以“一群知觉、表象，关于一个同一的对象，或是同一的个体进行遴选、搜集的标准到底是什么”（第 83 页）这样的形式对此提出了疑问。然而，此处广松涉所提出的暂时性结论，是所识的“理论性实践”，以及“关于对象个体这样理想的‘所与认识’的认知并非一个经验性的过程，而是一个‘实践性’的过程”（第 86 页）。提出了以上这样的暂时性结论，广松涉继而又转移到了下一个问题。

第一卷论述的内容当中最为重要的，是展示了在所与、所识的场域之中关于空间、时间的这种思考方式。关于这一点，最基本的是，不将空间、时间作为事先给予的存在来界定。广松涉写道：“被定位之物首先不可能是在二次性的布置关系当中成立的。正是因为布置关系形态这种格式塔统一体是一次性存在的，故而这种布置关系形态才得以作为‘节点’来确立其位置。”（第 401 页）如果空间事先存在的话，那么物就不能恰当地嵌入其间。而这里所采用的是，基于物被放置的结果之后，空间才得以成立的思考方式。这种情况之于时间也是同样适用的，广松涉继而又提出了下列主张：“现实世界当中存在着千变万化的现象，而成为时间之物是不可能脱离这种变化多端的现象而独立存在的。”（第 437 页）如果我们仔细研究并探讨这两处引用的话，自然就可以判明此处所论及的空间、时间到

底所谓何物。

如果我们将这一思考方式稍微向前推进，那就是在言明客观性的时间、空间不可能事先存在。更极端地说，时间与空间是在主体对对象进行认知的过程中被制造出来的。而这就与丸山圭三郎的世界观联结了起来：他认为世界并非是事先存在的。世界是在语言化的进程中逐渐被建构起来的。

此处所论述的内容，不单单限定于空间、时间的问题上。广松涉所要倾力论证的，是针对传统思考方式所做出的批判，也就是从实体论向关系论进行的转移。广松涉曾写道："我们应该了解到，支撑着事物或是现象所谓的'自我同一性'的，并非是'成分'性的'实体'，而是作为'函数性'统一体的格式塔同一形态。"（第 457 页）亦即实体其实是并不存在的。这里所要阐明的，是所谓的事物或是现象，只有在关系性当中才得以存在。我们在对广松涉的论述进行巡视之时，不得不注意的是，重要的结论往往会在不经意间流露出来。而在此处，《存在与意义》中极为重要的内容，亦是在行文当中以深埋于字面意思之下的形式被记述下来的。就如"丈夫这一性质是在与妻子的关系当中，父母这一性质是在与孩子的关系当中，体重这一性质是在与地球引力的关系当中……逐一开始存在的"（第 465 页）。这看起来虽然都像是在诉说一些理所当然的事情，但实际上广松涉所坚持的"关系性"优先于"实体性"而存在的这种哲学的根本性立场却在这里被明确地表示了出来。也就是表明了"我们在这里，只管将现象体系历时性变化的诸相，以函数的形态记述下来"（第 485 页）这样的立场，而这无非是对"实体"概念的完全否定。基于《存在与意义》，"实体"是被作为一种"关系先行成立前提下的自存项"来界定的（第 840 页）。在此意义之上的"实体"并不是实在之物，作者也一直在反复地强调"针对一般而言的实体，'关系形态'方为第一性的存在"（第 480 页）。

对于实体来说，关系性占据优先地位的这种图式具有极大的重要性。

并且我们还有必要认识到，这种图式是与同时代哲学思想的发展趋势密切联系的。此处详细而不冗余地论述道：关系性正是与贝特森、德勒兹等人的现代思想核心共通的思考关键词。广松涉曾在《存在与意义》第一卷第三篇的第二章第三节“因果法则与存在形态”当中，将“因果性作用”描述为“我们在原理性当中所不可能排除掉的东西”（第480页），而这也是无法视而不见的部分。如果是独具慧眼的读者，定能感知到这与德勒兹在其《意义的逻辑学》当中，针对作为中心议题来进行论述的因果关系所提出的横向性关系地位优先的思想，是相呼应的。至于对关系性的重视为何如此重要，在这里虽然或许没有重申的必要，但若硬要强调的话，那么掌握着针对主观—客观图式所做出的批判的钥匙，很有可能正在此处。广松涉继而写道：“我们与其他理论家不同，在此不必对主观一侧与客观一侧这两者做二元对立式的分解。用理论家们多半会妥协的用语方式来说的话，所谓的‘法则性’，必然是在‘主客间协调运作’的前提下存在的。”（第486页）也就是说，主观—客观不是在对立的基础上，而是在相互关联的基础上成立的。

广松涉常常将对主观—客观图式的批判作为问题的出发点来考虑。然而，无论其做出如何强有力的论证，在漫长的传统中所形成的这种图式却断然不会简单地消失。事实上，就连在广松涉的思考当中，我们也不能否定这种图式是否会无意识地残留下来。紧随第一章，第二章被命名为“人称的分极性现象及能动认知的二重性”。我想这是在关于对象的论述之后，视点被转移到了主体的一侧所致。身体之所以会同能知（能动认知）和所知一道被作为一种一体化之物来构想，则是因为对主观—客观图式的批判必须建立在以身体性的主体作为媒介的基础之上，才有可能成立的这种预测被确立起来了。广松涉进而写道：“‘客观—主观’这种判断图式的渊源，可以追溯到‘所知的对象、能动认知的身体’的这种空间性分离的‘视觉性构图’之上。而我们必须对此处所见之物是否会被错认这一状况

迅速进行判断、指摘以及排除。”（第 96 页）对身体性主体的问题进行思考之际，广松涉将视觉作为主题来考量的这一做法是十分耐人寻味的。虽说如此，但广松涉在对身体性主体的问题进行考察之时，也无可避免地提及了拉康的镜像阶段理论，同时还预想到对其进行批判。正如广松涉写到的一样：“我认为我们在经历包含了水月镜花等虚像的‘物体镜像’的映照体验之时，从中读取出‘自我’这一自觉认知意识的成立并不用成为必要条件。”（第 121 页）这是显示出其与拉康的思考方式相对立的论断。

如果我们像这样把所与、所识这种对象的一侧，与身体性主体一侧之间的关联，作为一般所说的四分支结构来把握的话，那么更加简明扼要地展示了这一结构的，则是如下的部分。“‘先验条件（所与）’是作为‘某物’，从而呈现在作为‘某人’的‘他者’面前的。”（第 199 页）并且在广松涉的《存在与意义》第一卷当中成为中心的思考方式，被认为归纳于以下数行之中。这正是展现了在这部著作当中展开的新兴认识论的基本性立场的部分。此处所引用的文字虽略嫌冗长，但却普遍被认为是《存在与意义》的核心内容。“所谓认识，绝非仅仅是作为能知的‘主观’，以及作为所知的‘客观’之间各自独立的关系现象。再者，所与的契机与所识的契机也不是单纯的‘等值化统一’。沿着现象性所与所知的第二契机所行进的‘意义的所识’，是一种在媒介环路当中展开的本源性主体间性的存在。并且，决定这种主体间性的确立的，是在‘认识主体’当中作为人称的‘能知的他者’，以及作为意念的‘能识的他者’这组双重分支的结构形态。面对恰当的‘所与质料’，沿袭‘形象的’认识契机，‘意义的所识’通过适当的他者反思以及自我反思，完成了主体间性的整形化处理。人称的能知随着与主体间性同型的认识论主体，期待着能够实现‘能识的他者’之象，以及自我形成过程当中的四分支性关联。”（第 269 页）

这段话所书写的内容其实并非令人费解，而且如果我们熟读这部分内容的话，《存在与意义》一书中最为重要的部分就应当了然于心了。以上

引用的部分之所以说举足轻重，无非是因为此处所主张的，是位于《存在与意义》核心位置的“从物到事”这一认识论的根本性转变。实际上，紧随着《存在与意义》当中所引用的这段话的下一页上，“应当取代与‘物’的世界现象相对应的‘知觉对象模型’的，是与‘事’的世界观相对应的‘判断事态模型’”这样的观点亦被作者提出（第262页）。在这里首先值得我们注意的是“判断”这一概念的登场。也就是说，这是“认识的分子级基本单位是‘判断’”这种观念所致（第263页）。说到“判断”这一概念，我们当然有必要对它另外的概念界定进行审视，但更应当注意到其已被作为与认识的语言化作用相关联之物来思考的事实。

事实上，所到之处“语言”的问题无不介入其中，广松涉也曾写道：“我们所谓的狭义的‘判断’是在语言介入的基础上成立的，由此方才呈现出了人们通常所说的‘主语—述语’结构。”（第281页）亦即判断常常持有“A就是B”这样的形式。值得注意的是，在广松涉的判断论当中，未必只有通常在哲学领域之内所推行的“关于命题的判断”才能受到充分的重视。与此相反，在日常性、经验性的领域当中，将他者（对象）的存在作为前提的这种判断亦受到了相当程度的重视。如果我们在抽象性的世界中对其加以审视，广松涉思想的特色之一，反而正是这种对日常性的重视，并且这在其判断论当中也曾屡次显现出来。广松涉继而又写道：“举例来说，假如两个人当中的任意一方，指向已知条件A发表看法‘这是B’；针对这种情况，另一方进而又发表看法‘这是A’。与后者的‘这是A’这一主张产生‘同感’（共鸣）的这种情况，不正是从属于判断性同意、肯定的原初性次元之下的产物吗?”（第333页）如此说来，“判断”就应该常常是在“对话”的状态之下展开的。在此意义上，我们不能不说这与同时代屡屡为人们所提及的巴赫金的学说之间，绝不是毫无关系的。

作为其结果，“判断性肯定”是作为“某一对象对其所归属的他者所做出的施词性假定形态，及其自反性的恰当性承认假定”（第333页）来被

界定的。亦即作为针对他者的言表所做出的反应，“判断”才初次成立。也就是说主体在孤立的状态下，是不可能实行“判断”的。诚然，在这种场合，“他者”在现实的场域中存在并非一个绝对且必要的条件。但从潜在性的因素来看，“判断”往往需要一个“他者”的存在。毋庸置疑，这些都是“判断”最基本的、原初的阶段上的问题，而对其基本性的立场予以确认也是必不可少的。只是，判断绝非仅仅是由我与对象两个人之间的关系来决定的。在这种情形的背后，必然存在“主体间性”的痕迹，而这一点可以从下面引用的内容当中被推断出来。“若说这种‘客观性’，亦即依据于‘主体间性’所得出的‘这是何物’这一判断事实是严密存在的，亦是实情之所在。”（第 369 页）而判断是将广义上“共同体”的存在作为前提来进行处理的这一事实，亦是早已被作者阐明了。

“判断”将“知觉现场的判断”与“概念思考的判断”截然区分开来了。然而，无论在何种场合，成为知觉、概念的真理性基准的，都无非是“判断”自身。广松涉曾就此写道：“认识的真理性、虚伪性此类价值之间对立性的规定，是在期待做出判断的维度之上才初次成立的。”（第 354 页）真理即是判断的问题这一情况，再度得到了确认。此外，这种“判断”其实是置于主体间性的根据之上的事实，也在此处得到了确认。广松涉之所以会反反复复地否定“主观—客观图式”，并且屡屡做出相应的提示，无非是出于主体间性的存在。至于判断的场合，此处“语言”介入其中的情况，前文就应该已经对其论述一二。广松涉写道：“从属于一定时代和一定共同世界之下的人们，通过日常性相互交流的‘认可’这一场域，在保持同调性并相互逐步形成自我的同时，也实现了相互形成语言体系共有状态的诸相。”（第 364 页）而为这种主体间性所支配的，无非就是这些被称为“一般性主观判断”之物。

关于这种主体间性的一般性主观判断，到底是如何与个体的事物相互关联的，虽说是一个令人费解的问题，但总而言之，在广松涉的思考当

中，主体间性仍然是扮演了相当重要的角色。正如其所言："判断性认识的真实性抑或是虚伪性，都与人们的主体间性之间是相对的，而与之相应地，亦和历史性、社会性、文化性等诸多因素是相对的。"（第 375 页）也就是说这种主体间性绝非被固定下来之物，而被证明是基于历史、社会、文化的种种要素才被界定的。而广松涉之所以仅仅是写："支持着诸种能知之间相互沟通、关联的主体间性存在结构"（第 378 页），也是缘于这个语境。而这无非是在向我们阐明"一直以来存在于真实之中的，是错综复杂的关系形态"（第 466 页）。所谓"主体间性的存在结构"，也正是这种"关系性"。正是这种"关系性"概念，成为广松涉思想的中心。广松涉之所以否定了"实体"的概念，还在此基础之上，优先考虑"关系性"这一概念，是因为这在例如对"事物的性质"所进行的一般性思考当中亦是颇为恰当的。事物的性质绝非作为其自体而存在的，而不过是一种"将对他者的关系界定内化为自我存在"（第 500 页）的状态。

二

以上内容是我对《存在与意义》第一卷的主要论点所做出的考察。下文我还将试图对第二卷的内容进行研究探讨。第二卷的主题，是关于"针对实践性的相关结构所展开的世界现象的分节形态"（第 12 页）的考察。简而言之，就是对作为实践性主体的人类与世界之间关系问题所进行的考察。然而，由于此处受限于"分节"这一概念的介入，我们可以设想其与语言问题之间是存在深厚纠葛的。这种由作为日常性世界的内部存在来界定的关系，与海德格尔的"用在性"概念之间是紧密联系的。而关于这一点，广松涉自己也曾予以认同。当然，这并不是将海德格尔的概念原样照搬或重蹈覆辙。

综上所述，在第一卷当中，人类与世界之间的关系是作为"认识论"意义上的问题来论述的；而在第二卷当中，则是因为在具体行动的场合，

人类与世界的关系才得以成为考察的对象。在第二卷的序言当中，就已预示了这一卷的主题，是与“传统学科分类”“社会性行为理论”相对应的。而广松涉之所以一边导入海德格尔的用在性概念，一边又与其保持一定的距离，是认为其中缺乏“经济性价值”的要素。广松涉进而对哲学漫长的传统当中，“经济性价值”几乎完全被无视的这种情况进行了批判。并且，他还对亚里士多德业已认识到的，物除了其使用价值之外，还具有交换价值这种现象做出了评价（第 27 页）。在《存在与意义》的第二卷当中，作者使用了像“财富形态的存在”这样的生僻用语，而此处使用了“财”这样的汉字亦是十分重要的。这也就意味着“价值”这一概念于此处被导入了。并且在此处，广松涉的论点中特征显著的，是将其与语言之间的关联作为重心来加以考虑的思考方式。亦即“于用在性世界当中登场的主体，在一定的发展阶段以内，只能作为一种‘语言活动主体’而存在”（第 95 页）。在《存在与意义》第二卷当中粉墨登场的主体，早在其作为认识性主体而存在的同时，就已作为实践性主体，以及因他者的行动而存在的主体，而具有一种“特殊的互补关系性”（第 81 页）了。而我们应当注意到的是，这种关系性也是在语言力量的作用之下才得以成立的。

广松涉是将价值领域的问题，与存在、认识领域的问题置于一个平行的层面上来思考的。就比如位于存在、认识领域之内的“意义的所识”，若被置于价值领域之内就变成“价值的所识”了。这正是“几乎所有的概念，都是以事实概念与价值概念这种二重性意义的方式来加以使用的，这种说法亦不为过”（第 154 页）。概念以这种方式被使用的情况，就意味着将事实的领域与价值的领域置于平行的层面来思考的这种方式也逐渐显现出来。

在广松涉关于价值的思考中，特别引人注目的是与认识的场合相同，他非常重视“作为”这种思考方式。“作为”这一概念虽然在第一卷中是被置于语言的层级上考察的，但在此处的实践性层级上，其必然会与“作

用”这一概念相重合。虽说“人类的行为，如果从我们广义的定义上来审视的话，那么其必然是悉数被作为作用行动来经营的”（第169页），但这种作用，也必然是以“作为”这一形式来推进实行的。我们在与他者的关系当中，若是以诸如“作为父亲”“作为孩子”“作为社会的一员”此类的形式存在，那么便不能以这种形式之外的其他形态而存在。此处的作用，往往是针对他者所产生的作用，我们不能不发现“成为作用行为之物，一眼看去应当是处于一种‘孤独的经营’的场合，所形成的共同作用机制”（第181页）。而广松涉之所以在这里使用了“共同作用”这一语汇，是因为其成立也是在作为某种共同体的基础之上才得以实现的。亦即所谓的作用，应该是在共同体当中所成立之物。

基于对上述情况的理解，面对以下这些乍看之下难以辨析的见解，我们就应该能够看清其意义所在了吧。“用在性财富形态二分支的二重性（实在的所与—意义的价值）与能动性主体二分支的二重性（能动性他者—作用性他者）之间，并非是两两独立的，而是以一种独特的方式相互关联，从而形成了一种自洽的四分支关系。”（第181页）如果我们对这个部分仔细理解的话，便可以开始清楚地审视《存在与意义》第二卷的核心内容了。如此一来，对广松涉的下列见解也就能够了然于心。“价值性认知的主体，无论是对当事人自身，还是对目击者们而言，都不是一个纯粹的‘作为我的我’，我们应当认识到这是一种朝向‘单纯的我以上的我’行进，并逐步实现自我生成的现象。”（第200页）所谓“单纯的我以上的我”，无非是指共同体当中逐渐成为我以上的那个我。而这正是在共同体当中扮演了重要角色的“我”。换言之，“我”这一主体，只有在共同体当中扮演了相应角色的基础之上，才得以存在。

主观—客观这一图式，并非单单由过去的认识论所支配，而是被认为也通用于实践性、行动性的相关理论之中。广松涉基于“主体间性”的概念，曾试图否定这一图式。诚然，这种尝试到了第二卷仍在持续当中。并

且，这种“主体间性”抑或是说“我以上的我”的存在，是以主体与客体之间密不可分的关系性为前提条件的。在此意义之上，我们应当对广松涉所写的以下内容予以充分的注意：“‘客体’并非在主体的作用之下所形成的单纯性对象，而是在诱发、制造了主体活动性的同时，作为一种制约着主体性活动的存在方式之物而存在的。”（第288页）

在前文所述的情况下，认为“用具”扮演了“中介性”角色的这种观点，正是从广松涉的立场出发的。只是此处被指称为“用具”之物，却不仅仅被限定在“道具”或是“物”等概念之上。关于“用具”，广松涉曾这样写道：“倒不必说，这还不被局限于肉体性、物体性的存在体范围之内。但事实上它却包括了从‘环境—本体’论出发的能为‘主体’以及‘客体’这两项，甚至是扩大到‘残余’全域的一种存在物。”（第289页）虽然这是一种略显艰涩的说法，但我们至少可以明白，“用具”最终作为瑟尔斯[①]所说的一种“非人工性环境”，与“世界”一词几乎是同义的。简要来说，就是在主体与世界之间相互的能动性、被动性作用之下的产物。虽然说这种“相互关系”在现代思想当中被屡屡论及，但广松涉思考的特征，却是其着力于对象的能动性作用这一点。广松涉进而写道：“传统行为理论的观点，主要都是着眼于诸如‘主体→财富用在性→对象’这样的一系列矢量要素之上。反过来，‘对象→财富用在性→主体’这样的逆向矢量，在认识层面上却只被认为具有次要的意义。遗憾的是，针对这种尚未充分认识到的倾向，‘对象’项尚不能作为一种意向性的目标来把握。”（第290页）

在如此重要的一节中，我们不得不对这种“逆向矢量”予以注目。亦即现象学的概念当中，“意向性”这种从主体到对象的单方面思考方式，

---

① 哈罗德·福·瑟尔斯（Harold F. Searles）（1918—），美国精神病学医生。其在长年的临床经验当中，逐渐确立了精神医学理论。特别是关于精神分裂症还有一套优秀的理论。著有《非人工性环境论》（美玲书房）等著作。

应当被彻底地批判。这样一来，我们也就能够理解“人类的行为悉数是一种协同行动”（第 300 页）这样见解的意义所在了。而广松涉之所以会认为对象性世界之内存在“表情”，则是因为他认可协同行动的他者，抑或是广义上所说的对象性世界中能动性他者的存在所需要扮演的角色，也可以是由持有“表情”的对象世界所提供的。

广松涉在对角色行动进行论述的同时，又写道：“对于当事主体的一侧而言，无论是在充分理解针对他者的角色所产生的期待性意识的基础之上，所蒙受的诱导性、抑制性的影响或是制约，还是在认识到他者目标实现的内发性是由对象的意识性所制造出来的基础上所诱发的事件，这两者的重点都在意识性介入之后这种影响关系之上。”（第 313 页）此处所用到的“诱发”这一语汇，不禁令人联想到斯宾诺莎的概念之一。由此看来，此处的“角色”，亦不是个人可以随意去扮演的一角。角色行为常常是作为一种“交互性角色行为”而存在的。这正如广松涉所反复书写的那样：“复数性的当事者在个人与他者这种对他性关系当中确立自身存在的同时，也在相互地上演着一种凭借基于对象而定的手段所发挥功效的合作性（被共演）行为。”（第 376 页）并且，这种“对象”之中，也还不得不涵盖对象世界。

针对上述这种诱发与被诱发的相互关系的状况，已然生发出一个一直以来认为主体对对象抑或是他者产生认识，并且对其发挥作用的这种图式所无法解决的问题。广松涉“与其他众多既成的理论不同，一般所谓的对物的行为与对人的行为不能被断然地一分为二，而是应当在综合的现象中对其进行一个范式化的梳理”（第 330 页）的这一立场，可以说是对对象、他者一侧所发挥的积极性作用的认可。在《存在与意义》第二卷当中，之所以可见诸如“共鸣式同调行动”这样的生疏用语（第 349 页），是因为考虑到主体与对象抑或是他者之间，存在一种“共鸣”关系。虽说是共鸣式同调行动，但也并非只有共时性之物会被纳入思考的范围。关于“对于时

差间隔的同调现象（延迟模仿等），我们也有实时关注的必要”（第 353 页）这一点，作者亦早就进行了考虑。换言之，我们可以认识到“共鸣”这一概念，其实是不受时间性束缚的。如果从广松涉“对生态学的系统也应当同时予以重视”（第 382 页）这一立场出发来看，这种共鸣式同调行动能够超越时间而存在，亦是理所当然的。若视场合而定的话，那就是“甚至就连早已不在人世的他者（先祖）们，也被包含在协同行动者的范围之内”（第 388 页）。现在既可以与过去，又可以与未来产生“共鸣”，毋宁说正是基于这种共鸣，“现在”才得以存在。

在这种“共鸣式同调行动”所成立的场域，所到之处应当都可以看到其究竟是作为何种意义上的“共同体”来被预测的。然而，在此阶段之上，尚还不至于论及国家或是都市共同体这样具体性的共同体。倒不如说，成为问题之所在的其实是一种“幻想性的共同性”。亦即作为一种被抽象化之物的共同性（第 386 页）。并且，广松涉又添加了“对于当下所推行的论述而言，至关重要的是符合每时每刻行为的功能性协同行动关系所呈现的现象，以及在这之中的主体间性存在结构”（第 386 页）。此处被纳入考虑范围的，并不是“共同体”这么大单位的共同性的场域，而可以被审视的则是相互之间可能产生共鸣的场域。广松涉还在《存在与意义》第二卷接近尾声之际，对“我们”这一命题进行了考察。在此意义之上，这也可谓是极为耐人寻味的。然而就此场合而论，我认为关于欧美哲学家们所言的“我们”，与我国所说的“我们”之间差异巨大的这一情况是特别值得注意的。

针对这种共同性抑或说是共同体当中的行为的价值判断进行追问的情形，其实正是广松涉展开论述的过程。而“主体间性的恰当与正义”之所以会成为《存在与意义》第二卷的最后一节的标题，也是极具启示性的。“作为作者，我认为在人伦性的诸种价值当中，‘正义’应当占据最高的地位”（第 484 页），则是记述在《存在与意义》第二卷最后一页上的文字。

然而，“本节充其量只是停留在对‘正义’的形式性界定，以及对它的恰当条件的形式性构图所进行的论述之上。但还不至于达到展示、描述其最高价值的内核，以及完全呈现其实质性的程度”（第484页）这段话，也预告了应当承担对“文化性世界的存在结构”进行考察的第三卷“价值体系的整合工作”的开场。可惜基于哲学家已死的这种言论，作者在此展开的预告工作，最后还是未能做到善始善终。但是，我们也已经可以对其概要有一个基本的理解了。

在广松涉的工作中，面对那些用难以理解的语言表达方式所书写的内容，若说其中不乏众多令人费解的部分亦是事实。但是，如果我们能够再稍加详细地对其进行研究探讨的话，就会察觉到其与丸山圭三郎的立场相同，基本上是将现代哲学的命题作为自我本身的哲学命题来重新思考的。正如本节文章最初提到的一样，我所意图尝试的，无非是将往往被看作孤立之物的广松涉思想，置于“思想的共同体”中来重新审视罢了。

第三节　意识形态与认同——路易·阿尔都塞论

虽然是题中之义，但我们仍然可以看到，路易·阿尔都塞所做工作的重要意义最近正在逐渐得到再度确认。而在法国，阿尔都塞未曾公开出版的诸多著作也被陆续出版发行。更有甚者，曾与阿尔都塞共同合著过《阅读资本论》的艾蒂安·巴里巴尔[1]的著作《阿尔都塞之为的诸论文》（*La Découvert*，1991），也初次作为阿尔都塞研究的代表性著作而刊行。与之同时出版发行的，还有在巴黎政治学研究院执教的扬·穆利耶·布当的《路易·阿尔都塞——传记一种》。我还听闻此书的日译版也在推进过程

---

① 艾蒂安·巴里巴尔（Étienne Balibar）（1942—），法国思想家。除了与阿尔都塞合著了《阅读资本论》（合同出版）之外，其还著有《路易·阿尔都塞——切断无终结之局》（藤原书店）、《历史唯物论》（新评论）等著作。

中。另外在美国，之后将要提及的社会思想史研究专家罗伯特·保罗·莱什的著作《路易·阿尔都塞与马克思主义社会理论的革新》（加利福尼亚大学出版社，1992），也初次被作为阿尔都塞的研究专著出版发行了数本。而在我国，今村仁司关于阿尔都塞研究的出色著作《历史与认识》，也添加了新的绪论，并更名为《阿尔都塞的思想》，由讲谈社学术文库出版发行。如果我们对关于阿尔都塞的这种研究动向稍加探视的话，就会发现，当今在阿尔都塞的工作中有最为重要意义的，是认识论的切断、结构的因果性以及意识形态这三个概念。这是因为上述三个概念，曾被很多学者反复地论及。虽然这些概念皆是出于阿尔都塞独自的思考方式，但我们也不能忽视，这是在与同时代的思想动向之间产生密切关联的基础之上才得以形成的。并且，它还是一种极为现代性的思考方式。然而，在现代法国的思想世界当中，针对阿尔都塞的工作到底应该受到怎样的评价，以及它曾受到过何种影响，可以做出决定性判断的时代仍然未到达。这篇小论文虽然也将其与同时代法国思想之间的关系纳入视野范围之内，并且还对阿尔都塞的思想再度进行了研究探讨，但说到底仍不得不被断言为暂时性的。

在阿尔都塞提示了这些概念的著作当中，我认为《阅读资本论》（合同出版）一书不仅仅对于阿尔都塞自身，而且在20世纪后期的思想著作当中，也都是特别重要的。正如收录于前文所提到的艾蒂安·巴里巴尔的著作《阿尔都塞之为的诸论文》中的文章《致阿尔都塞的弔辞》所言："在阿尔都塞所做的工作当中，无论是对其书写及其对象来说，还是对其理论的复杂性是否能与他所提到的时代诸问题相对应这一议题来说，至少有一本非常重要的著作，而这本著作非《阅读资本论》莫属。"

事实上不必凭借巴里巴尔在弔辞中的话语，《阅读资本论》都是阿尔都塞的著作中最重要的一本。而这无非是因他对此处被展开的诸多概念当中，业已陈述过的认识论的切断、结构的因果性、意识形态理论这三者格外重视的结果。［基于巴里巴尔在前文所提及的弔辞，在阿尔都塞展示的

诸多论文当中，他特别重视下列三个论点：(1)（在马克思理论以及其他诸多理论的场合下）认识论的切断是存在的。(2) 在理论当中也存在着阶级斗争。(3) 国家的意识形态装置是存在的。]

如上所述，在《阅读资本论》当中扮演了重要角色的“认识论的切断”这一概念，至今仍屡屡被论及。但单单是从其与加斯东·巴什拉之间的关系出发来进行考量的话，则是远远不够的。事实上当阿尔都塞在其著作《苏醒的马克思 I》当中论及马克思之时，也确实写道他曾经从巴什拉那里借用了认识论的切断这一概念。然而他还附言道：这对于马克思来说也绝非一个完全外在性的概念，抑或一个从外部借用的概念。至于那些和马克思之间毫无关系的理论，无非也是被嵌入了和马克思相对应的理论当中。阿尔都塞继而写道：“正因为我们在制造一个概念的同时，借用其他概念是必不可少的，所以说这两个概念（‘束缚相异种类之恰当领域的问题意识这一概念’，以及认识论的切断这一概念）相对于马克思而言，并非意味着任意性和外在性。而此处的这两个概念，比方说在其现存的诸多场合，也并非以实际的状态留存下来的。这正好能够证明它是在马克思科学性思考的内部现存，并且发挥作用的。”阿尔都塞在从巴什拉那里借用了认识论的切断这一概念的同时，也从马克思处发现了这一概念。作为展示了阿尔都塞“治学”之道的概念，它是值得注目的。而这是缘于这一概念明确地展示了阿尔都塞是如何将其制造出来的。

阿尔都塞还在其《阅读资本论》当中写道：“马克思及其发现的机理，在对成为其科学创始基础的认识论上断绝的性质进行理解的基础之上，将我们导向了诸种科学历史性的一般理论。”我们也可以在这里读取到：从关于马克思所进行的个案考察出发，向普遍的哲学性概念转移的这一过程。换句话来说，即是阿尔都塞在此处马克思所做的工作中，发现了一种“哲学的方法”。我想阿尔都塞这样思考的过程，正启示了其在思考某个问题之时，并非是从与这个问题毫无关联的方法、道具出发来对其进行处理

的，而是在直接读取并编入这个问题本身的基础之上，才创立了方法和道具的。对于阿尔都塞而言，这种思考的运动可谓是司空见惯的。而若说这便是我对阿尔都塞所具有关心的核心部分亦不为过。与阿尔都塞思考的结果相同，我感到阿尔都塞这样思考运动的存在方式是独具魅力的。

如果我们将阿尔都塞的意识形态理论置于上述这种语境之下来进行理解，也不是不可能的。对于自己所做的工作，阿尔都塞曾在其《阅读资本论》中这样写道："马克思曾指出他与先人们之间的理论性差别之所在，如果不是出于决定了这种切断意义的批判性、认识论性的阅读方式的话，那么又如何能够多多少少去清晰地判定《资本论》对象的差异性类别区分呢?"而这正是取自《阅读资本论》的基本性立场。我们应当注意的是，反复的研究过程表明，这一立场绝非仅仅从巴什拉那里借用了概念，并将之作为道具而创立，而是从关于马克思这一对象自体所进行的考察出发所必然导向的结果。并且，为了能够更好地理解这种立场，理解阿尔都塞的意识形态理论就成为必不可少的工作了。而与此同时我们不得不注意的是，阿尔都塞的意识形态理论，也是从他对马克思进行阐释的工作中所产生的。我们还可以这样推测：阿尔都塞其实并非事先就对意识形态理论进行了考察，并将之作为方法论来对马克思加以论述。而是在这里，从关于马克思所进行考察的过程当中，以孕育了阿尔都塞的同时代的法国为中心，通过直面意识形态的状况，来思考意识形态到底为何物。

尽管如此，阿尔都塞的意识形态理论仍然存在多个侧面，因此我们不得不对这些侧面之间的相互关系进行一系列考察。阿尔都塞曾于1969年发表了一篇名为《意识形态与国家的意识形态装置》（三交社，柳内隆译，收录于山本哲士解说的《阿尔都塞的意识形态理论》）的文章。而凭借这篇文章，我们大概就能了解到阿尔都塞意识形态理论的一个侧面。在这篇论文中，认为国家实际上是一种"镇压机器"的这种见解被提了出来。国家在作为一种镇压机器的同时，也是作为一种装置而存在的。而为了行使

这种机器的职权，就必然会用到强制和暴力手段。上述内容虽然是毋庸置疑的，但与此同时，国家还作为一种“意识形态装置”而确立。这就意味着其是“基于意识形态来行使其功能”的。阿尔都塞主张不要把国家的意识形态装置同国家的镇压装置相混淆。而这也是阿尔都塞的国家论以及意识形态理论的特征之一。

对阿尔都塞而言，与其说国家的意识形态并不是通过国家直接行使权力来发挥功效的，倒不如说是在私有性领域发挥作用的。国家虽然拥有众多与其权力机构直接挂钩的诸如政府、行政机关、军队、法院、监狱等镇压装置，但是这些装置与意识形态装置之间还是存在差异的。阿尔都塞曾写道：“国家的意识形态装置大部分都属于私有性领域之中。……诸如教会、政党、组织、家庭、众多学校以及大部分的新闻、文化事业单位等，皆在私有性领域之内。”正如巴里巴尔在致阿尔都塞的弔辞中所叙述的那样，在这些意识形态的装置当中，同样也包含“被认为与国家之间无甚关系的‘不可见’之物”。例如，大众媒介就正好能够符合这样的界定。如果我们仅仅是从表面上来对阿尔都塞的见解进行解读的话，那么就会得出国家意识形态所传达至的机关，都应该是位于私有性领域之内的各种机构、媒介这样的结论。如上所述，“国家”这一概念，在当今社会之中正在不断地发生变化。而吸收了关于这种新型国家的思考方式，并且持续对近代的家族问题进行考察的学者之一，恐怕是与米歇尔·福柯脱不了干系的。这之中甚至还有参加了“监狱信息中心”等实践性活动的法国社会学家雅克·唐泽洛特（新曜社《介入家庭的社会》）。然而，阿尔都塞所言的意识形态，不可能是以将到达国家私有性领域的终端机构作为媒介来发挥功效这样单纯性的结构来实现的。

阿尔都塞确实曾在《意识形态与国家的意识形态装置》这篇文章中，对“再生产”这一概念，强调了资本主义体制之下的劳动力再生产是以学校作为场域来实行的。阿尔都塞进而写道：“这些基于学校与社会所采用

的处罚、排除、选择等诸多形态各异的适当方法，不仅是对仪式的执行者，还对其信徒进行了‘调教’。”基于处罚、选择、排除等行为的过程之上，对同样的行为进行反复、再生产以及反映的操作，才是意识形态装置最为重要的功能之所在。借用阿尔都塞的话来说，“意识形态的恶性循环”就会像这样成为可能。再生产不仅仅意味着差异性的生产，如果是对同一事物进行再生产操作，那么这无非是恶性循环的结果。并且，这种“再生产”的思考方式，到底与“反复”的概念之间有着怎样的关联，以及再生产、反复的过程当中，又有何种“差异”会被制造出来，对于哲学而言这些都是饶有兴味的议题。

再者，这与皮埃尔·布尔迪厄[①]所言的再生产又是如何联系起来的，也同样是一个耐人寻味的议题。阿尔都塞非常重视作为资本主义的意识形态再生产场域的学校。若与这一内容联合思考的话，那么我们可见：既成的意识形态之一，是以将职场、学校、家庭抑或是大众媒介等作为场域来进行再生产、反复操作这样的图式来发挥功效的。并且我们还可以认为，它同时也在不断地追求从这一场域之中脱离出来。但是，阿尔都塞所说的意识形态，却绝不会就此终于这样单纯性的规定。举例来说，关于意识形态，阿尔都塞就曾在提及圣保罗的时候这样写道：“正如圣保罗所确切陈述过的那样，把持我们‘存在、运动以及生命’的关键的，正是‘逻辑’。换句话来说，也就是意识形态了。”而这正是展示阿尔都塞是如何重视“意识形态”这一概念的重要部分。也就是说，此处的意识形态，绝非作为被上级一方所给予之物，而是作为维持人类存在本身的一种能量来被界定的。

在此，阿尔都塞为了证明自己也置身于意识形态之中，曾这样写道：

---

① 皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）（1930—），法国思想家。其同时对存在主义与结构主义进行了批判，并且基于对政治、经济、文化、社会等诸领域的横贯，重新对现代世界进行了审视。日译版著作有《结构与实践》（新评论）等。

"若超出意识形态以外，那就意味着任何科学性的认识立场都无法成立。"亦即作者想要阐明的是，为了能够自觉地认识到自己也存在于意识形态之中，就不得不将自己置于具有阶级差异的科学性认知领域之内来进行定位。正是这一点清楚地揭示了科学性认知与意识形态之间的差异性。我们虽然能够在其著作《苏醒的马克思》中，频繁地看到"科学与意识形态的对立""科学与理论性意识形态之间的'切断'"这样的表达方式，但在其《阅读资本论》当中，意识形态认识以及科学性认识这两个概念，亦是被明确地做出了区分。作者曾表明"意识形态的理论性生产样式"与"科学的理论性生产样式之间是完全相异的"。而这正是为了能够更好地理解"认识论的切断"这一概念所不可或缺的前提条件。法国哲学研究专家西尔维·拉扎勒斯，就曾在收录于其自己编辑出版的著作《基于路易·阿尔都塞工作的政治学与哲学》(法国大学出版社，1993)中的文章《阿尔都塞、政治学与历史》的开头这样写道："阿尔都塞其实并不是一位科学家。他的工作所一贯推行的全部作业，虽然都是以科学同意识形态之间的关系这一命题而为世人所知，但他真正的目标却是试图建立一种涵盖有关意识形态的新型思考方式，以及为关于科学的新型思考方式奠定基础。"我们应当注意到的是，阿尔都塞是将意识形态同科学、理论之间作了严密的区分的。并且正是在此基础之上，才导入了认识论的切断这一思考方式。而这种思考方式的过程，亦是我非常关心的。

阿尔都塞曾在其《意识形态与国家的意识形态装置》当中写道："虽然意识形态并未被外部的事物所持有，但与此同时(对于科学与现实来说)，意识形态又不得不存在于外部世界之中。"这又是十分令人费解的一行文字。而对于阿尔都塞在提到斯宾诺莎之时，一贯都会呈现出的这种不明确的表现方式，我只能认为是阿尔都塞特别针对斯宾诺莎所表达出来的一种敬意。恐怕理解这个部分的关键，就是阿尔都塞的《阅读资本论》第一部当中言及斯宾诺莎的相关内容。阿尔都塞继而写道："最初提及阅读

这一问题，以及随之而来的书写这一问题的斯宾诺莎，同时也是世界上率先从哲学的角度，提出关于历史理论与直接性的事物之间不透明性的人。正是如此，几乎与他同步，世界上的人们才第一次将阅读的本质与历史的本质，同关于想象性事物同实在性事物之间差异的理论相互联结了起来。经历了这一发展过程，我们便可以理解马克思会出现的必然性理由，以及马克思为何会成为创始了将一种历史理论、意识形态或是科学进行历史性区分的哲学先驱。我们甚至还可以明白为何这种哲学的创始，最终是以将具有阅读内涵的宗教性神话一扫而空而成其所以的。”

正因如此，我们才得以知晓阿尔都塞为何要将其这本论述马克思的著作命名为《阅读资本论》。推而广之，在这里马克思所创始的这种将意识形态与科学作了区分的哲学，其实也从斯宾诺莎那里受到了深刻的影响（紧随其后，“将意识形态与科学作了历史性区分”这句话的日译版本，虽不至于说是误译，但对于“意识形态与科学的区分”这种阿尔都塞的基本性思考方式而言，也是一种颇为暧昧的翻译方式）。并且在此处，想象性之物与现实性之物这样的拉康的概念也被导入了。

著有《德里达——另一种西洋哲学史》（岩波书店）等著作的英国文学理论家克里斯托弗·诺里斯的《斯宾诺莎与现代批评理论的起源》一书，虽然是一部将斯宾诺莎定位于现代思想起源之内的著作，但这本书同时考虑到了与阿尔都塞相关的内容也是同斯宾诺莎关联在一起的。诺里斯进而写道：“对于阿尔都塞来说，将意识形态与斯宾诺莎所言的‘想象力的知识’当作几乎等价的概念来看待无疑是最好的理解方式了。也就是说，我们可以认为这种‘自然的’抑或是前一反省性的态度，虽然接受了其被赋予的常识性方法，但却没有理由对这种充满朴素感觉的确实性之根据抱有疑问，或是进行批判。”在斯宾诺莎看来，所谓“想象力的知识”，其实启示了一种在优先考虑真理理性认识的同时，也应当与意识形态领域相对应的思考方式。意识形态本质上是“自然的”，亦即它位于一种尚未

到达理论阶段的范围之内。诺里斯曾指出，阿尔都塞意图从此种意义上的意识形态当中脱离出来。正如马克思在其后期著作中做到的“只有基于严密的概念批判的作业之上，才得以成为可能”那样，这也是十分精当的见解。

阿尔都塞的这一着眼点，在为马克思做好铺垫的哲学家斯宾诺莎那里也能看到。并且，《阅读资本论》也是一部在斯宾诺莎思想的支撑下，才得以成立的马克思论集。这是因为斯宾诺莎本身就是一位将意识形态与科学性认识完全区别开来的哲学家。诚然，铺垫也好，影响也罢，都不过是一般性的说法。但若我们遵循之后将要提及的阿尔都塞的“结构的因果性”这一概念，那么斯宾诺莎单方面地赋予马克思影响的这种说法就无法成立了。阿尔都塞所言的“结构的因果性”，是与笛卡尔所说的线性因果性，亦即以时间性为先导，在某种原因的作用下导致其结果发生的意义之上的这种通常所说的因果性之间，是完全对立的。原因与结果在同一层级上存在的这种因果性，基于场合的变化甚至还可以称为原因包含结果的因果性。这正如同时代的吉尔·德勒兹在其《意义的逻辑学》（法政大学出版社）中所展开的刘易斯·卡罗尔式的因果性一样。也就是说，这与结果反过来规定原因这样的因果性概念之间，绝非毫无关系可言。基于其《意义的逻辑学》，德勒兹十分抗拒斯多亚学派[①]在通常意义上所言的因果性概念，比起因果性来说，其更为重视结果之间的关系性。德勒兹继而写道：“一个事件与其他的事件之间，到底是出于何种理由而两两对立，或是两两结合的呢？实际上我们是无法利用因果关系的。这是因为结果之间相互关系的这一方更为重要。”

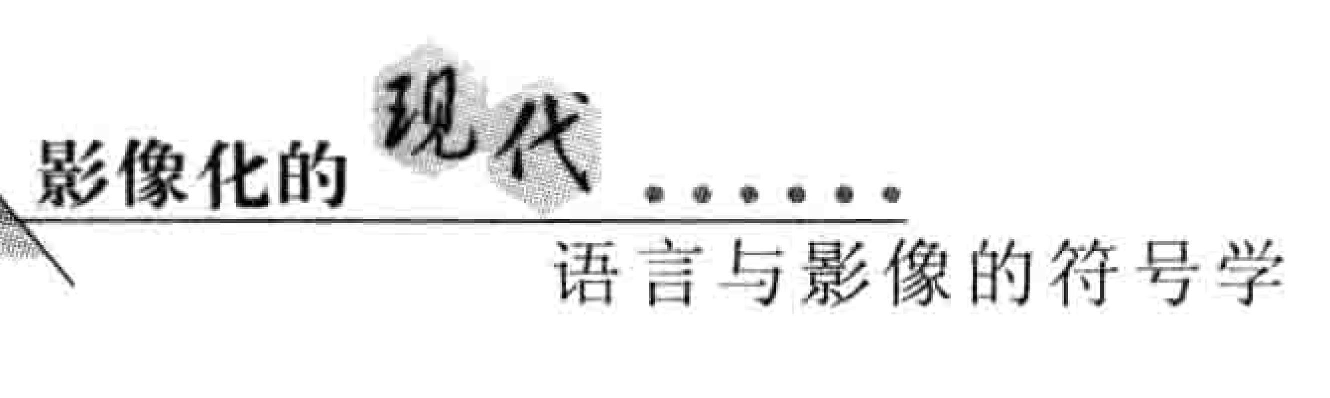
无论是德勒兹还是贝特森，比起因果性来说，他们都更为重视关系性

① 译者注：斯多亚学派（The Stoics），由塞浦路斯岛人芝诺（Zeno）于公元前300年左右在雅典创立的学派，是希腊化时代一个影响极大的思想派别。由于其通常在雅典集会广场的廊苑一带聚众讲学，故而该学派又被称为画廊学派或是斯多葛学派。

与共时性。“再放大”以及“联结”此类的概念，亦是为了阐明这一点而因此创立的。我们甚至可以这样认为，这种同时代的倾向，多多少少也是出自阿尔都塞的理论。并且这种思考方式，还和后文将会阐述的阿尔都塞重要的基础性概念之一“结构的因果性”直接关联在一起。如此一来，我们在采用“斯宾诺莎为马克思铺路”这一说法之时，就应该将其理解为与此同时，包含了阐明基于马克思的斯宾诺莎思想的结果。而此处我们也不得不使用结果反过来规定原因的这种思考方式。

无论如何，阿尔都塞还是从作为马克思的先驱者斯宾诺莎的上述观点出发，写道：“斯宾诺莎的哲学，是哲学的历史进程中史无前例的理论革命。——而这恐怕正招致了我们得以从哲学的观点出发，将斯宾诺莎作为马克思唯一的直接性先驱者来看待，从而形成了所谓的超越时代的最伟大哲学革命的这种结果。”然而这究竟是怎样的一场革命呢？“我们因此可以得知……斯宾诺莎是将认知对象抑或是其本质，同其自体，以及实在对象之间相互区分开来的，并且认为它们其实上是完全相异的。”对于马克思的文本，阿尔都塞是以上述这种区别作为前提来书写并提出主张的。故而他才得以在此展示如下见解：“在对实在对象同认知对象之间做出了严密区分的《经济学批判序说》的文本中，这两者的过程都被加以区别，并且……虽然上述情况是尤为重要的……这两个过程的生成顺序之间的差异，也被明示出来了。”

再者，阿尔都塞之所以会提出“成为与价值相关的马克思理论全部关键的，是认识论上的概念”，是出于“结构基于其结果的显在性样式”，亦即“结构的因果性自律体”。而正是因为这种结构的因果性，阿尔都塞才会认为只有从斯宾诺莎的这种“自我原因”概念，也就是未包含外部原因，并在其本体内部包含原因的这一因果性概念导入的，才是最为重要的概念。在《阅读资本论》一书中，他也曾提出“原因内在地存在于其结果之中”。莱什曾在 1992 年出版发行的著作《路易・阿尔都塞与马克思主义



社会理论的革新》的第一章中，就“结构的因果性，矛盾与社会形成”这一问题，针对阿尔都塞从精神分析领域所借用的多层决定概念与结构的因果性概念之间的关系写道：“所谓多层决定，指的是结构的因果性、社会形成及其级别审查辩证法的变种之一。”这一论断揭示了对于结构的因果性概念的理解，同对于多层决定概念的理解这两者之间是密不可分的。

关于斯宾诺莎同阿尔都塞之间的关系，克里斯托弗·诺里斯曾在其著作《斯宾诺莎与现代批评的起源》当中写道：“实际上，阿尔都塞关于马克思主义的全局性构思，是从斯宾诺莎相较于海德格尔的这一论点，亦即是从作为与阶级意识、异化、外显因果性以及其他海德格尔的思想残渣相对立之物的马克思主义理论（科学）的主张而来的。”而此处诺里斯所举出的阶级意识、异化等概念，无非是指基于海德格尔而被创立起来的意识形态观念。

阿尔都塞曾在其《阅读资本论》中写道：对“科学，与科学诞生之后，一直多少共存于黑暗混沌的历史中的意识形态之间的关系”的思考是相当有必要的。在这里，意识形态是作为生产科学之物而存在的，并且还被赋予了一种创造性的作用。我们应当看到，日常性的世界当中，意识形态的领域正逐渐被赋予这样的作用。

从另一方面来说，意识形态性的空间，也被看作是约束、封锁了思考的领域。我们在《阅读资本论》一书中，甚至也只能看到“意识形态的恶性循环”这样的语汇。而在意识形态的领域，同样的情况往往会反复发生，同样的事物则会被不断叙述。然而我们却几乎完全没有注意到这一点。阿尔都塞继而在此处依据拉康的镜像阶段理论，做出了这样的论述：“为意识形态理论性生产样式添加了特征的再认识结构的本质性作用之一的，是拉康在其他语境之下，为了另外目的而称之为‘二重性镜像映照关系’的一种必然性封闭圆环结构。”并且他还主张：“基于意识形态的有关问题而被界定下来的意识形态性空间，必然会从封闭的空间当中挣脱出

来，并且亦不得不在其他场域之内开放一个新的空间。”此处被展示出来的意识形态性空间，其实是作为一个束缚，限定了我们的思考的负面性空间而存在的。而在这里，相互关系常常是被作为一种镜像关系，以及相互之间映照了同样事物的关系来看待的。我们甚至只能看到“至今我们所打破的一切意识形态”这样的表现形式。而之所以说“打破一切”，其实不过是意味着此处无论是何种创造都是不可能实现的。

与德勒兹的思想相关联，莱什亦曾在其《路易·阿尔都塞与马克思主义社会理论》一书中写道：“贯穿其历史进程，西欧的哲学一直在通过使用以‘表象、类似、反复’为中心而被组织起来的概念与结构，试图努力地去压制、隐藏差异。”并且德勒兹针对这种压制与隐藏所进行的批判，同时也是莱什的看法。而“表象、类似、反复”此类概念，无非就是在意识形态领域之内进行的操作。阿尔都塞所试图探讨的理论，应该说与彻底否定了表象作用这种西欧的传统性概念的德勒兹的工作之间，存在许多共通之处。只是，莱什认为德勒兹的思想根据，其实应该是尼采的思想。并且他还揭示出在 1975 年以后的法国思想中，可见的反马克思主义倾向的起源之一，也正是来源于德勒兹的这种说法。由此一来，“德勒兹工作的反阿尔都塞性意义也就逐渐地明朗了起来”这样的见解也就被提了出来。

另外，关于时间概念，阿尔都塞也在其《阅读资本论》中指出，意识形态性的时间概念当中只存在“官方性编年史式的完美连续场面”。并且他还认为理论性、科学性的时间概念则是为“完全超出预期之外的时间性”所支配的。也就是说，这两种时间性被完全地切断了。而我们也不得不“从历史理论的（经验性）时间性，以及支撑它并且深深隐藏于其中的意识形态性时间观念，同其一切的妥协当中解放出来”。所谓“官方性编年史式的完美时间”，指的是依照顺序所展开的时间，以及在线性因果性所支配下的时间。针对此，“完全超出预期之外的时间性”则意味着由结构的因果性所支配的世界。在此处，“编年史”被否定了，并且连续性的

场面亦随之断裂了。而我们在这里应当可以看到，这与导入了“特异性”概念的德勒兹之间，亦是存在千丝万缕的联系的。

就算是阿尔都塞的这种关于时间的意识形态理论，也还隐藏着认识论的切断的一个重要侧面。意识形态的时间性，其实是一种等质的连续性。并且此处所言的时间，是遵照物理性规律而进行的。与之相对应，认识论的切断之后的时间性，却既不是等质的，又不是连续的，而是一种包含异质成分的不连续性。关于上述这种情况，阿尔都塞在其《阅读资本论》中也曾写道：“为了能够充分地认识到这组对立性概念，我们就不能从认识论的真空之内，亦即，……虽然意识形态非常抗拒真空状态，从意识形态的满溢状态，更为准确地来说，就是从具有连续性—等质性的/面向自我的共时性时间意识形态历史观的满溢状态当中脱离出来。”在这里阿尔都塞不得不对“共时形态—历时形态”这组普遍通用的对立概念做出一个恰当的判断。而这对于阿尔都塞的时间理论而言，亦是一个应当仔细考察的问题。在此处，意识形态领域也是被作为一种等质性、自我同一性的“恶性循环”领域来考量的。

当我们这样考虑之时，一般所说的“认识论的切断”只有在对意识形态领域进行彻底批判的基础之上，才得以成为可能就变得不证自明了。阿尔都塞也在其《经济学批判序说》中触及了马克思论及历史性对象的部分。他曾这样写道：“马克思在这里，于（反省性的）历史中，描述了关于海德格尔所进行的那些批判的回顾（见于《历史哲学》绪论）。而这种难以避开的回顾性过程的科学性，也不仅仅在将现在置于自我的科学之中，自我的批判之中，从而到达对其自体进行自我批判的场域之内。亦即不仅仅存在于现在的本质（本质性切断）的可视化场域之中。”

然而阿尔都塞并非单单提示了作为否定性之物而存在的意识形态性空间，抑或是意识形态时间，而是同时揭示出从被束缚、封闭起来的意识形态空间、时间中脱离的方法。阿尔都塞继而写道：“为了从意识形态圆环

这种事先被决定的封闭性结构当中逃离出来，我们就不得不否认那些仅仅为了保证这种意识形态的封闭性作用，而持有理论依据的登场人物们所分担的职责。”而阿尔都塞之所以要在此使用“意识形态的协定”这样的语汇，正是为了实现抗拒的态度。他试图去追求抗拒镜像性的反复过程，脱离意识形态的束缚，推行“切断”的方法，以及将认识对象化的这种努力。

阿尔都塞曾在其《阅读资本论》中写道，意识形态的认知特性是一种“在镜像映照的关系之内所进行的再认识和误认作用”。在阿尔都塞看来，一般情况下都会被当作是拉康的理论而被展开讨论的镜像映照（镜像性）关系这种概念，应该只是一种单纯性的再生产，以及反复性的再现作用。而此处却绝非意味着新的事物，抑或创造性的事物被生产出来了。阿尔都塞进而写道：“意识形态虽是运动之物，但这种运动却是不动之中的动。意识形态在保留了其原来位置的同时，其场域与作用亦是原封不动的。关于意识形态是不动之中的动这一点，正如海德格尔关于哲学本身所言的那样，意识形态的存在并非超越了时代，而是对历史上生成之物的反映与表现。”然而意识形态又并非仅仅“对历史上生成之物的反映与表现”，并且在此处还常常只会发生镜像关系的设定，亦即对相互统一的事物进行反映、反复的这种过程。借用阿尔都塞的话来说，这其实是一种“圈套”。并且这种陷阱一旦出现，想要从中逃脱几乎是不可能的。然而，就一般情况而言，我们完全意识不到这是一个“圈套”，并且还安居其中。我们早就陷入了一种等待意识形态陷阱降临，并将之作为真正的思考、真正的认识的错觉。或许我们只不过是还未意识到，作为我们独自完成的思考方式而展示出来的，其实正是陷落在“意识形态的圈套”之中的猎物。阿尔都塞也正是在极力警告我们，这种情况到底是有多么危险。

阿尔都塞曾以中产阶级的意识形态为例，列举了产业社会、新兴资本主义、新兴劳动者阶级以及消费社会之间的疏离。它们的“宣传口号”，

束缚甚至封锁了我们的思考，而只有自觉地意识到这一点，我们才能更容易理解它们。然而，在意识形态的认知领域中，我们却往往注意不到这样的束缚，并且还在这样的束缚中同义、重复地思考。阿尔都塞不仅是对马克思对于古典派经济学的态度做出了论述，他还写道："基于事实，我们可以看到压迫于全体科学活动之上的意识形态相关威胁性的正确实例。意识形态并非欠缺严密性，并且也不仅仅是在一切细枝末节之中对科学进行窥探。当下的研究是从达到极限的终极追问这一点出发来瞄准科学的。"

所谓认识论的切断，无非指的是从这种意识形态领域之内特征显著的束缚性、封闭性、镜像性反复的思考模式，以及"瞄准科学"的意识形态威胁中脱离出来的过程。阿尔都塞亦在其《经济学批判序说》中表明马克思创始了新的哲学方法。他继而写道："支撑这一文本（《经济学批判序说》）的理论性问题意识，显然使我们将马克思主义哲学中一切非思辨性的内容，同经验性的意识形态之间区别开来的这种尝试变为了可能。"对于阿尔都塞的文本，我们只有在充分理解他在所论述的意识形态理论的基础之上，才能领会其真意。

对于"封闭于自己的思想界限当中，无法超越自己所生存的时代，然而却只能进行这样的思考的思想家们"（《阅读资本论》）的批判，是否也能就这样作为对意识形态性认识的批判，这一命题其实正是阿尔都塞在此处所展现出来的思考本质性。在《阅读资本论》的第五章"马克思主义并非历史主义"当中，"自我批判"这样的语汇屡屡被使用。然而我们应当注意到，此处出现的并非单纯性的自我批判，而是伴随着"切断"过程所进行的思考。为了能够理解阿尔都塞的意识形态理论，对于与之存在不可分割关系的"认识论的切断"的理解，也同样是不可欠缺的。

参考文献：

Sylvain Lazarus, *Politique et philosophie dans l'oeuvre de Louis Althusser*,

PUF, 1993.

E. Balibar, *Ecrits pour Althusser*, *La Decouverte*, 1991.

Robert Paul Reshe, *Althusser and the renewal of Marxist social theory*, University of California Press, 1992.

Christopher Norris, *Spinoza and the origins of modern critical theory*, Basil Blachwell, 1991.

第四章　符号满载的世界

第一节　作为符号世界的《门》

在夏目漱石的小说《门》当中，无处不充满着“漱石特有之物”。换句话来说，这里是一个充斥着漱石式特有性“符号”的世界。而我把这部作品拿出来作论述分析的首要理由，也正是出于这种在《门》之中无处不在的漱石特有的符号性。漱石特有的符号性这一说法或许听上去有些异样，但这恰好也说明了《门》这部作品的特殊性就在于其包含了应当被称为“漱石性”的那些漱石特征性之物。《门》作为一部漱石独创的作品，其中包含“漱石性”这一特征虽然是理所当然的，但我认为这部作品中的“漱石性”，也就是漱石式的符号性，却具有被反复书写的特征。凭借《门》这部作品，这些漱石特有之物或许可以得到再度发现及体验。然而，正如后文所要论述的那样，男主人公与其嫂之间关系的这种“漱石特有之物”，其自体其实并非魅力点；相反，它们的这种漱石性，在其自体之上甚至可以说是毫无价值可言的。而与之相对的，“漱石特有之物”实际上是在反复书写的过程中才得以存在，进而又突然被给予愉悦的。举例来说，这就与向海岸滚滚而来的波涛自身本来无甚乐趣可言，但若长时间地凝视反复拍打岸边的波浪却又不禁会乐在其中的这种情况非常相似。而“漱石特有之物”本身，就是一种如波浪一般存在之物。其在反复书写的

过程中所存在的特性，亦是漱石式符号性的一种体现。与此相同的是，在与之相类似的情况下，这种反复书写过程中漱石的手法之一，也就这样逐渐形成了漱石特有的符号性。

男主人公背叛了友人，并与这位友人的情人过着平静的生活，而这对夫妇与丈夫弟弟的这种三人关系，即是一位男性与其嫂之间的关系，这些都是典型的“漱石特有之物”。在《门》这部作品中，对于男主人公宗助及其妻御米来说，“绝对必要的只是相互之间的关系”，而仅仅由这两人所共同塑造出来的一种相当封闭的世界，继而就逐渐成了漱石的世界。在这种存在于彻底性日常世界中的漱石特有之物的范畴内，可以说不存在任何特异或是异常的因素。与其说符号性亦不是被直接表现出来的，倒不如说这是一种“无象征”，是持有符号性的世界。更何况在《门》这部作品中，也并未展开一个倒错的世界。反之，在此处所展现出来的，只不过是彻头彻尾的日常性生活的单调重复。然而，正是在这种漱石特有之物于多部作品中被反复书写的基础上，意义也就产生了，并且还生发出了一种吸引读者的独特力量。反复书写的这种行为本身，才是漱石作品的符号性特征。

上述议题，也是一个与漱石在这部作品中所使用的日常性描写手法关联紧密的问题。在宗助与御米的日常生活当中，真可谓是波澜不惊，毫无起伏。只有房东坂井家闯入小偷，恐怕才能算是这部作品前半部分为数不多的一个“事件”。而这个“事件”，也不能算是基于前文的情节铺垫所派生出来的意义。他们夫妇二人其实也自觉地意识到“自己的日常生活平淡如水，毫无变化”这一事实。然而，日常生活的千篇一律，也并非就意味着他们的生活密度亦随之变得稀薄了。事实正与之相反，“他们的生活在失去了广度的同时，却增加了彼此之间的深度”。但是，这种“深度”的增加，却也并非意味着他们生活的充实，而是转换为一种漱石笔下的“倦怠”。附带一提，文中的这种倦怠对于读者而言，却不能同样也带给他们倦怠之感。随着作品之中的这种“倦怠”不断地被书写，这部作品对于读

者所具有的吸引力反而是与日俱增。

再者，在《门》这部作品当中，男主人公宗助接受牙科医生诊疗的场景，在时间上其实应该是基于漱石在《门》之后所写的小说《明暗》的开头场景而反复被书写的。宗助在面对“宣告”了他牙齿不好的牙科医生之时，曾向其询问说“那么这能否治好”，而在《明暗》的开头场景中，主人公津田也对一位“虽然境遇可悲但却碍于事实无可奈何”的医生询问道：“疾病一直蔓延到肠胃，这还有治愈的可能吗?”当然这两位医生的回答各不相同，但若是从早先读了《明暗》之后再读《门》的那些读者角度出发，那么《门》当中有关牙科医生的场景，就会变成《明暗》开头场景的反复书写。抑或是说，对于漱石的读者们来说，他们多多少少会意识到这两个场景之间其实是有连续，并且相互照应关联的。而令我感到《门》这部小说魅力之所在的，正是这部作品当中像这样被反复书写的漱石特有之物。

我不记得我曾热衷于阅读漱石的作品。但我确实曾反复地阅读过漱石的很多作品，只是这并非是作为我所热衷的对象而选择的作品。综上所述，虽说漱石特有之物曾反复地被书写，但这几乎只不过是意识到一种身体性的感觉罢了。抑或是说，正是因为几乎感觉到了这样一种身体性，我们才可以说在此处阅读漱石之时体验到了一种“快乐”的感觉。

另外，《门》这部作品中的一种类似圆环结构之物，对我来说也正是这部作品的一种魅力所在。男主人公宗助曾是安井的友人，然而他却背叛了安井，与安井的情人生活在了一起。这倒还不能说是如前文所述的那般漱石式主题的变奏。在这之后安井不得不离开京都的大学，前往当时的满洲国。并且，我还认为基于漱石作品中几乎是例外的这种小说偶然性，安井才会去访问了宗助的房东坂井家（这种“小说的偶然性”，亦可以看作是漱石作品中的一个大众性要素）。以坂井家为中轴线，安井做了一个从京都到满洲，再回到东京，继而又二度奔赴满洲的圆环运动。值得注意的

是，在这个大圆环运动内侧，他又实行了另外一个圆环运动。而这就是原本属于宗助父亲之物的酒井抱一[①]的屏风，在离开宗助之手后，却又辗转成为坂井的所有物。然而这两种运动，最终构成了同一个同心圆。无论是哪一方，我们都应当注意到，这两者都是以坂井家为中心来推进情节发展的。虽然抱一的屏风不过是一件单纯性的“物”，但被称为屏风的这一“物”所进行的运动，却是为了登场人物们生活的变迁而移动的。在漱石作品当中，“物”扮演着重要角色的这种例子虽然应当说是屡见不鲜的，但对于我来说，将这个屏风的这种符号运动与人物运动相联结起来看待的这一点，却是十分耐人寻味的。

第二节　《生生死死》的运动

1991年出版发行的野间宏最后的长篇小说《生生死死》（讲谈社），是一部有极其复杂的多重结构的作品。正是因为这样，我虽不敢说对其已进行过广泛的阅读，但如果把它作为符号学的解读对象来看待的话，那么我认为这不失为一部饶有兴味的作品。以医院作为主要舞台的这部长篇小说，实际上还有极为复杂抑或是多重性的，甚至是界定不明的内容与结构。因为这虽然是一部巧妙地描写了医院内部的人际关系，并且对环境问题批判性地做出论述的作品，但是其中却含有众多普通的解读方法所无法处理的部分。我们可以预见到：作家关于小说方法持有的问题意识，并对其进行理论性的思考，从而以之成文的时代已然过去了，读者一方甚至也已经无法探求到作者的这种问题意识了。正因如此，我认为对于一般性读者而言，这部小说不单单看起来是复杂、混乱的，而他们也一时无法理解

① 酒井抱一（1761—1828），号雨村，日本江户时期著名美术家。其继承并发扬了俵屋宗达、尾形光琳的光琳派美学思想，代表作为《夏秋草图屏风》。

其是基于清晰的方法论意识之下才被支配的。

笔者创作这篇小论文的目的，是想要取出支配着《生生死死》这部作品的所谓“概念”之物，抑或是对作家的创造性意志进行分析，并且与此同时对展示出这部作品各种各样符号的运动进行思考。这部作品的主要场景虽然集中在某所医院的内部，但其他诸如料理屋、乡下的矿泉旅馆此类的场景，也是被作为人物们活动的场所来加以使用的。这些场景当中无论哪一个都扮演着作为符号的角色。虽然任何一种因果关系都未被设定，但其场景常常突然转换，并且发生变化。一个事件的叙述也绝非追随时间的进度而展开，甚至时常会有几年前发生的事件，与现在正在进行着的事件完全是在同一个场景之下被叙述的这种情况出现。话虽如此，但无论是被持续述说的事件，现在所发生的事件，还是很久以前发生的事件，都只有在叙述的过程中，才会变得令人费解、暧昧不清。

我们可以说这些符号，是在令人眼花缭乱的往返运动过程中，才得以相互配合，展开运作的。像医院的组织问题，现代医疗的相关问题，与高尔夫球场的建设息息相关的环境问题等这样纷繁复杂的现实问题，确实是作为这部作品的根本性问题而存在的。读者在这部作品中常常可以感受到一种野间宏式“社会性意识”的存在。这大概可以用被作为野间宏代表作的《青年的圆环》的读者所谓的“期待的地平线”来回答吧。若除去社会性主题的话，我们会变得无法对这部作品进行思考。然而，在《生生死死》当中，这种“社会性”的主题却并非以直接性的形式，作为核心部分的内容来被进行展示的。各种纷繁复杂的问题，可以说均是以大杂烩的状态而被放入到作品当中的。只有在这种混乱的，视场合而定的无秩序的基础上来对其进行审视，我们才能意识到这种情况实际上正是构成了这部作品的本质性认识之物。

为了能够更好地对《生生死死》这部作品进行理解、论述，我们就不能仅仅像对这部作品当中发生在医院里的现代医疗问题进行批判性捕捉那

样，对作品进行单义性的解释，或是使用仅仅设定一条线索，并且顺势而下的这种研究方法。此处我之所以用“大杂烩”来比喻，是因为如果我们说这部作品处于一种混沌状态之下亦不为过。在此基础上，这部作品可以说是尚未完成的。尽管是因为这种混乱才未能完成，但这部作品仍然具有一种统一性。若是引用丸山圭三郎与菲利克斯·加塔利著作的标题来说的话，那么这部作品便因此得以创造出一个作为秩序（cosmos）与无序（chaos）相互浸透（osmosis）融合的结果之下的“混沌”（chaosmos）世界。

“混沌”一词，本来应该是詹姆斯·乔伊斯的话，但丸山圭三郎及加塔利继而却赋予了其现代性的意义。符号虽由能指、所指构成，但这也是出于传统语言学、符号学的立场。然而，我们或许无法理解像这部作品一样，将两者区分开来的这种能指与所指之间的暧昧区别。我不禁想起德勒兹与加塔利曾经在《千高原》当中，将耶尔姆斯列夫的“表现与内容”概念认定为是一种相互影响的关系这一评价。当我们把它与《生生死死》这部作品连接起来加以思考时，就能明白符号绝非仅仅如能指与所指的结合这般单纯的结构。而与此同时，德勒兹与加塔利所论述观点的有效性，亦能得到再度理解。

至此我们所讨论的都是一些理论性的问题，接下来我们不妨将视角置于这部作品的具体性场面之中来对其进行思考。在这部作品中登场的主人公名叫菅泽素人，他的角色被设定成一位颇有名望的演员。某日，他在一处地点不是十分明确的医院入院了。他入院当日，即意外地结识了一群极为难缠的人物，他们甚至还参加了一个看似不知何时就已计划周密的名为“入院祝贺”的奇异聚会。这虽然看起来是与乔伊斯的作品极为相似的在一个晚上所发生的事件，但随着阅读的推进，我们甚至能感觉到这位演员说不定早已在这所病院居住了长达数年之久。然而这所有的一切都是以一种不确定的方式呈现出来的。当我们把这个人物作为一种符号来加以考量

时，他便是一个“谜一般的人物”。若用罗兰·巴尔特的话来说，那么这个人物身上所持有的所指则是极为不安定的，亦即尚未被进行“投锚”。将这种谜一般的人物的“真面目”徐徐揭开，是普通小说常用的方法，并且在这部作品当中，这种方法亦不免被重蹈覆辙了。谜题之所以能够柳暗花明，也应该是针对这个人物所进行的“投锚”作业的结果所致。然而在这部作品当中，将谜题解开的这种作业，却绝非进行得一帆风顺。

在这里，比起叙述，对话远远占据了更多的部分，但登场人物们的对话却并非将所指确实地固定下来之物。这倒不如说，正是因为有众多暧昧不清的部分，“投锚”工作才无法发挥作用。并且就连全知全能的“神之视点”这样的视角在这里也是不存在的。在这些对话之中被谈论到的事物，亦无法被判明其真伪到底如何。对话既然占据了作品的大半部分，那么在我们考虑这部作品的意义时，它理应扮演了重大的角色。对话绝不是可以进行“断定”之物，但它也不可能具有投锚功能。如下所述，这部作品中的对话，并非作为在对话的基础上理解其相互之间考虑的这种意义之上的对话而存在的。而这一点也是十分重要的。

综上所述，这部作品主要的舞台是医院。如果我们将医院作为一种符号来考虑的话，那么此处的“死”则应该是作为这个符号所持有的一种涵指而存在的。值得一提的是，这部作品当中并不存在通常意义上对医院的描写，因为“医院”是被作为一种极不稳定的能指来被记述的。甚至就连“死”这样的涵指的存在也是不确定的。虽说是在医院，但所描写之物却常常纠缠于一些令人感到烦琐的细节之上。再者，作为这部小说的“主人公”，菅泽素人这样的演员登场，在行文的最初亦是模模糊糊的。读者进而能够推断出，这个男人到底是如何对关乎自己性命的疾病抱有疑虑，并且最终入院的。这位男主角与很久以前就待在医院里的患者富井、樋口三人，或多或少是作为医院这个舞台的主要登场人物而出现的。另外，名叫富田的护士，与名叫下泽的医生也相继登场了。小说还描写了诸如木场一

春、东山町三郎等人物所登场的酒馆场景，以及与高尔夫球场开发的问题息息相关的矿泉旅馆的场景。

简要而言，《主生死死》这部作品并非一部场景仅限定于医院范围之内的“医院小说”。医院虽然是主要的舞台，但“死”这种东西直接性的存在亦是无法被感觉到的。再者，这所医院也绝非一个封闭的空间，它甚至还与外部世界的众多舞台有着紧密的关联。乍一看，医院与其他外侧场景之间是没有关系的，但随着叙述的推进，便会明白这些纷繁复杂的要素之间其实是密切地连接在一起的。无论作者设定了几个舞台，我们都可以看到，在其中登场的人物所使用的说话方式，实际上是充满了戏剧性的。话虽如此，但在这部作品中，舞台的转换也绝不是通过设计出一个个全新的场面来呈现的。这部作品中所设定的数个领域，皆是以一种极为不确定的界限为临界点来加以分隔的，并且它们是在相互浸透的过程中融合在一起的。

我认为《生生死死》这一标题，意在揭示出生与死之间绝对没有明确的界限，并且处于相互浸透过程之中的这一事实。我虽然曾在加塔利的《分裂分析的地图制作法》，以及丸山圭三郎的《生命与过剩》（河出书房新社）当中分别见过“相互浸透”这一语汇，但这种“相互浸透”的作用，却被认为在《生生死死》这部作品中发挥了巨大的功效。然而这种“相互浸透”，亦绝非仅仅只是位于生与死的边界之间。例如，菅泽素人在医院里重复对话的场景，以及他想起曾经作为演员的老师源光一的死亡场景，就在不知不觉间合二为一了。而这正是野间宏并没有在这两个场景之间设定一条明确的区分界线所导致的。

如前所述，《生生死死》这部小说是以医院为主要舞台的，而这又何尝不是从属于文学漫长传统中“医院之物”谱系之下的内容。其展开叙述的方式，既不是对直面死亡的人们意识的记述，又不是以描述被宣告患有癌症的人恐惧不安的心理状态这种形式而出现的，甚至也不是在某些方面

对死亡的美化。主人公菅泽看起来确实像是在直面死亡，但他本身并不是作为一种“向死的存在”来被描写的，而死亡亦并非这部小说的直接性主题。纵使从任何一种角度来看，无论是“你睁大眼睛看看，这才不是青梅街道呢”“时间稍纵即逝，不过是转瞬之间即会消散的镇痛剂”“世事或明或暗，人生或被拖入无尽暗渊，或则不尽其然……”这样的台词，还是“这里毒素丛生，并且所面之物皆生为毒食”这样的玩弄文字游戏，在这部本应深刻的“医院小说”当中，都不仅仅产生了被赋予奇妙诙谐氛围这样的效果。我们可以看到，倘若从能指的层级上来对其进行审视，那么上述这些文字游戏，便成为实现异质之物产生相互浸透作用的场域。如果引用后文将要提及的书籍名称来说的话，那么这种现象可谓一种“交错的语言”。甚至就连在那些一见之下即被认为只不过是单纯为赶时髦而进行的文字游戏中，我认为亦能够读取出“相互浸透”这种运动的存在。而这恐怕正是基于这部作品，符号自身的存在方式。

事实上，这样的思考方式不仅仅存在于当今的思考范畴之内。这是因为无论是在社会生活的领域，还是在政治的领域，最为必要的事物之一，莫过于这种异质事物之间的“相互浸透”了。若是我们在理论的世界中，以极其敏锐的感觉来对问题进行思考，那么无论在何处，抑或是在何种意义之上导入“相互浸透”的原理，都是行之有效的。虽然完全属于其他的领域，但在《绘画空间的哲学》（三元社）一书中，将应用于美术领域的远近法，与同时代的思想关联起来进行理解的佐藤康邦，对于文艺复兴时期的美术史曾力求推行如下的提案：“正是因为与将文艺复兴时期的美术史，作为朝向一个固定的归结点而推进的事实来进行捕捉这样的方式截然不同的观点；以及伴随着远近法完成的历史之后，不仅仅是被那些‘进步性的侧面’所照亮，而同时也被‘反动性的侧面’所照亮的观点；还有在经历了文艺复兴全盛时期的艺术之后，将那些潜在性的非文艺复兴之物的阴影暴露出来的观点；和基于文艺复兴时期以后的绘画而产生的远近法的

蜕变，以及将之视为积极性事物的观点的存在，时至今日，我们所得以采用的，才应当说是一批强有力的观点。并且在我们持有这些观点之时，正是因为搅乱了井然有序的美术史，才因此得以深入地去挖掘远近法世界观的意义，并且打开对其进行把握的这种可能性。”上述内容，虽说是从属于美术史的范围，但正是这种对于那些无论在何处都被固定下来的领域所实施的“搅乱”工作，才应当是“相互浸透性思考”这一实践过程的真义。

丸山圭三郎曾在其《生命与过剩》中，从他先前的著作《语言、疯癫与爱欲》（讲谈社）内引用了“无论是春夏秋冬，还是昼夜更替，或生或死，实际上都不过是一个没有界限区隔的连续性圆环运动”这样的部分。在丸山圭三郎看来，生与死之间并未被做出明确的区别，而是在进行一个相互浸透的“圆环运动”。而我从野间宏的这部作品中所看到的，无非就是这种“圆环运动”。尽管这部作品不仅采用了排除传统性文学作品秩序的叙述结构，而且其中令人费解的疑点也丝毫不少，但我们一旦开始阅读就无法中断的理由，正是缘于这部小说当中设有无数的谜团，并且是随着情节的发展徐徐解开、柳暗花明的。

如前所述，《生生死死》的主人公菅泽素人是一位谜一般的人物。至于他为何称自己是杀人凶手这一情节，如果不将作品读到一定的进度，我们是无从得知的。因为这是一部未曾完成的遗著，故而很多情节就这样深陷于众多未解之谜中，最后无果而终。而这恐怕就不得不仰赖读者诸君的想象力，才能得以继续阅读余下的部分了。同很多优秀的推理小说一样，在阅读这部作品时，为了解开漂浮的谜团，读者本身亦是在不断地追求“投锚”的作业。我们甚至始终不能明白主人公菅泽素人到底是怎样的一位人物。这个男人因何而入院？若说他疾病缠身的话，到底又患有何种疾病？医院的富田护士，以及名叫三中的男性警卫员，为何有必要同菅泽这样彻底地谈话？并且追究起来，这所医院到底是地处何处？诸如此类的谜

团在小说中可谓无处不在。所谓谜团，其实无非就是指所指不确定这一情况。就连这位名唤菅泽的人物自身，也很想知道与自己疾病相关的真相，这实际上可以说是在谜团成为二重性之后所导致的结果。而他自己，亦是不得不亲自去解开这些缠绕于身的谜团。

综上所述，支配着《生生死死》这部作品的，是文中随处可见的“对话”。在这部作品中，比起所有“叙述”部分来说，“对话”部分更是扮演了压倒性的重大角色。而主人公身为演员的这一设定，也使这部作品看起来颇具戏剧性品质，他本身也不失为一位十分难缠的角色。另外，这部作品之中登场人物的对话，时不时地会依据形势、场所的需要而展开。例如“此番又是如何光景”这样极度小心谨慎的敬语，以及刻意营造出来的表演，都绝不是日常用语的直接性摹写。正是因为语言表现被故意地扭曲、夸大，甚至是紧缩，此处的“对话”才绝不可能是通常意义上的对话。通常情况下，语言应当是能够将能指所指涉的意义固定下来的，然而在此处，语言应该予以落实的这一作用，却变得暧昧不清。语言的这种暧昧性，在这里是被作为一个符号来加以使用的。正是如此，“谜团”才会变得如此难解。

虽然说此处只有对话才是举足轻重的，但大多数人登场时所进行的讨论及“会话”，却几乎无甚意义可言。虽然在这之中也不时会有众多人物同时出现，并一起进行对话的场景，但他们在此时所进行的活动也还是仅限于“对话”之内。在男主人公菅泽与护士富井进行一段不知何时都会结束的对话时，尽管樋口患者也在一旁，但在这一场景当中，樋口却完全是一个旁观者。此时菅泽突然注意到富井的脸上神采奕奕，“抛开富井一方不说，他终于向一直浅笑盈盈，默默观望着两人对话的樋口打了声招呼”。对于菅泽与富井之间的“无界限对话”，樋口则抱以“浅笑盈盈，默默观望”的态度。而这正说明了这部作品当中的“对话”并不是在双方相互之间产生交流这种意义上的对话，而是展示了一种说话双方分别各自任性而

谈的对话方式。正是由于沉默，“舞台之上的沉默”才得以形成。野间宏写道：“这是怎样的一种奇异沉默。……与其说它是一种人工性的沉默，倒不如说这是一种只有在舞台之上才能被制造出来的沉默……”我们应当注意到的是，支配着这部作品的，其实是舞台之上的“对话”，并非日常性的“会话”。而这亦非单纯性的对话，而是一种无界限的对话。

在《生生死死》这部作品当中，对话的发起者往往按照原样照搬引用对方的发言，这在现实当中是不太可能发生的。而医院中所举行的“入院祝贺”这样的庆典，也是其自体将“入院”这一负面性的价值，与“庆祝”这样正面性的价值混合在一起之后的异样产物。关于上述这一点，护士富井曾这样说道：“这种安排，虽说是秩序井然，但也不过是极其简单，甚至是没什么特别之处的东西。当然也不能说这里还有妖怪作祟之类的异状出现。”接受了这句话的主人公菅泽继而回答说：“在这里拜访我们的顺序、次第，既然是非常简单的，并且没有理由出现任何特别之物，甚至也不可能出现妖怪作祟之类的异状，那么你就是想表明，因为这只是普通的事物，所以不必担心这样的话吧。说到底这又应该是何种事物呢。”几乎是同样的语言表现，就这样不厌其烦地重复着。樋口患者也在暗暗记下医学书籍的翻译时，如此这般反复地默默吟诵。虽然这种反复时常都会发生，但是基于这种反复，说话者与对话对象之间的距离却不可能随之缩短。不如说，说话者与对话对象之间的距离是被截然分开的，并且是作为相互异质，互为他者的关系来被阐明的。

基于对话的“谜团”非但没有被解明，对话的语言本身还再度作为“谜团”，又生成了一种要求全新解读的结构。菅泽与剧团照明负责人落合之间的对话，也是无论如何都不合拍的。之所以说不合拍，也是缘于他们二人语言当中的符号性。而他们相互之间究竟在何种程度上是异质者的对话，我们只有依据菅泽对身旁做侍应的女性发言方才能够理解。菅泽这样说道：“刚才我们两个人之间的争执，还请勿要太过在意。因为我们总是

在用这样的调子相互争论，相互批判，并且这已然成了一种惯例。”作者关于这两个人之间的对话，继而写道：“菅泽素人与落合之间所进行的争论，无论如何也避免不了一种密不透风的氛围。这两人之间的抗争，总是令人感到毛孔堵塞，血液逆流，甚至是呼吸困难。并且尽管时间好像都停滞了，但竭力而为仍旧无法得到任何结果。”阅读到这一部分，我们就能明白，用来形容对话的只能是“密不透风”“毛孔堵塞”这样的语汇。而之所以说“密不透风”，无非就是指所指欠缺的这种情况。

《生生死死》这部作品中，像上述这样的对话，也有用到“千日手”[①]这样的表现手法之时。当值班责任医生下泽对着樋口患者喊道“樋口先生，要跟我一起来吗”之时，樋口是这样做出回答的：“好的。不过，我还在这个房间里有点事儿，一会儿就来。”在这句同样的话被重复了数次之后，下泽不禁嘟囔道：“真是要变成千日手了。”我手边的一本《新潮国语词典》，对“千日手”一词做了如下说明：“这是指在将棋当中，双方为了避免出现不利情况，反复进行同样的出棋手法所形成的一种本来无法出现的状态，出棋者最终以平局的结果反败为胜。”这恰好印证了《生生死死》当中对话的状态。在这之中，甚至还出现了照明负责人落合与一位“身形巨大的男人”之间无限制地格斗的状态。落合与这位体型庞大的男人所进行的身体性格斗，本应看起来就是那位体型庞大的男人占据了压倒性优势，但落合却凭借其在对手的手上一咬，将形势转变为一进一退，最终更是以未分出胜负的状态打成了平手。

即便是千日手式的对话与关系，亦并非无意义。就连在我们现实中的日常生活本身，也可以说常常是在不断重复着千日手式内容的基础上才被制造出来的。在乍看之下毫无结果的这种对话当中所产生的一种共同性，几乎占据了这部作品当中“对话”的压倒性部分，而我们也应该可以从被

① 译者注：千日手（せんにちて），日本将棋当中一种循环往复的出棋路数与布局手法。

制造出来的各种各样的共同关系中了解到这一点。对话的不合拍，抑或是密不透风的状态，都是无关紧要的。然而正是因为说话者之间存在无法逾越的壁垒，“相互浸透”的过程才会成为可能，我们也才可以说一种混沌的状态终于得以成立。

行文至此，关于“对话”所进行的论述，野间宏曾在这部作品中表明，文中所谈论的主体，其实是一种复调式的复数形式。就像是接受了加塔利在《混沌》一书开头部分的见解那样，主人公菅泽素人逐渐走向了一种分裂。亦即，菅泽素人在发言时，其发言必定不是作为表现自己思考的媒介而成立的。“然而从他口中所说出的那些话语，他自己却完全都不曾考虑过。”梅洛·庞蒂曾不知在何处写道：我们并不是将所思考之物言说、书写下来的，而是基于这种言说、书写的过程，从而得知自己思考的。与此相同的情况，野间宏也在这里有所言及。野间宏也曾写道：“我已经说过，独白常常是本人同本人之间的对话，抑或是说不仅仅限于本人的独自对话以内。”即便是独白，也必定不是展示了本人的思考之物。“菅泽素人做出了回答。然而这样的回答却为何对他自己而言都是难以理解的呢?”正是因为对自己发言的意义不甚明了，甚至言说不属于自己思考范围内之物的这种行动，以及常常超出自身的这种登场人物们行动的原理，这部作品才得以被赋予了一种特殊的力量。正因如此，这部作品中语言的表现方式，继而也就随之具有了一种别的作品当中不可多见的特殊力量。与此同时，这种力量还赋予了针对“符号”这一存在方式所进行考量等一些重要的启示。

上述情况并非仅限于言说的部分。《生生死死》的主人公菅泽甚至对于自己到底是谁这样的问题，最后都变得迷失了。“刚才通过的这里是走廊吗？他环视左右两侧的墙壁，虽然确认这是医院的走廊无疑，却也不得不思考，持续在其中行走的这个他，到底是谁。”当我们把菅泽这个人物作为一个符号来看待时，这种意识（所指）也是不确定的。然而这不正是

文学领域中“自我发现”之类的题材吗？菅泽看起来确实像是在努力地探求自己所患疾病的真相，但事实上他自己就是以复数的形态存在的，并且才刚刚开始认识到，他之于自己不过是一个知之甚少的存在。

着手于推进有关巴赫金研究的佐佐木宽，在其论述了巴赫金于20世纪20年代提出语言理论的这篇文章《基于巴赫金的‘声音’问题》（收录于名著普及会编著《交错的语言》）中，关于巴赫金针对对话行为所做出的思考，曾如下写道：“限于对话场域之内的我和你，无论如何都是在设定了一个从内侧生成的我（作为主体的我）以及一个外侧可见的我（作为客体的我）这种双重契机的基础上，才因此得以存在的。‘我’是对于我来说的那个我，与此同时，‘你’也是对于你来说的那个你。反过来，如果遇上‘你’是对于你来说的‘我’，而与此同时，‘我’又是对于我来说的‘你’这种情况的话，那么此处无论是我还是你，皆是作为一种主体性、客体性，内部与外部相互交融合一之后的产物而存在的。”在佐佐木宽于此所论述的巴赫金思想中，尚未涉及主体、客体这样的概念。虽然巴赫金这种思考方式还不能就这样原样地适用于野间宏作品中这一情况，是理所当然的，但他还是早在20世纪20年代就做出了思考。巴赫金关于这种并非统一体，是由众多要素所组成的主体所提出的复调理论这一概念，在《生生死死》这部小说当中即得以实现其实。而我对此亦是留下了深刻的印象。

德勒兹曾反复强调，哲学的工作即制造概念。对于现在的我而言，我最为关心的概念之一，即是这种“相互浸透”的状态。而在《生生死死》这部小说当中，这种相互浸透的过程可谓是无处不在，随处皆可生成的。更为重要的是，唯有这种状态才是符号之“真”的存在方式。

第三节　普鲁斯特教会了我们

普鲁斯特的代表作《追忆似水流年》的特征之一，就是作品中那位声名鹊起的艺术家的登场。同作曲家温德耶一道在这部作品当中登场的著名艺术家，是一位名为埃尔斯特的画家。埃尔斯特曾对作为主人公的叙述者做了如下评价："当某人的精神被梦境所指引之时，这种从精神当中远去的梦境，就绝对不会再被限制在梦的范围之内了。"虽然任谁都可以察觉到这种人被限制的欲望，以及受到梦的影响力所牵引的状态，但埃尔斯特的这种意见，尤其针对艺术家来说，则是十分恰当的。这是因为艺术家们虽然生活在现实世界中，但却不得不生存于一个更高境界之上的梦境世界、想象力世界中。而正是因为居于这种梦境的世界当中，他的艺术性意志才会得以行使。若用古希腊的传统来形容的话，这就是一个"朝向象牙门的一侧"的世界。朝向着这扇白色的门，奈瓦尔曾经从中通过的这个梦境的世界，对于艺术家而言也是毫无禁制的。普鲁斯特常常很重视想象力，抑或是梦的作用，他同时也教会了我们基于想象力可以获取快乐的这一原则。在他的另一部作品《在花枝招展的少女们身旁》中，叙述者的叙述则主要是集中于对一群少女所做出的想象之上。"从我们的快乐当中获取的想象力看来，快乐仅仅只是归结于快乐本身，也就是说，快乐其实也只是归于虚无。"而在现实世界中，以其自体而存在的快乐，却又如同无物。故而想象力的存在，对于快乐来说就是不可或缺的。

对我而言，能够像普鲁斯特一样，教会了我们想象力与快乐之间密不可分这一事实的作家，除其以外再无他人。对于普鲁斯特来说，同存在于现实世界当中的快乐一样，抑或是在这之上，使这种快乐得以存在的想象力都是十分重要的。这并不是说现实世界中的快乐就是毫无意义的，而是意图表明，快乐往往需要借助想象力，并与之互为表里的这一现象是相当

必要的。无论是就身体性、感觉性的快乐来说，还是对于通过接触艺术作品所获得的快乐而言，这都是一种颇为妥当的思考方式。

在这里所谈到的想象力的行使，并非仅仅限定在艺术家的范围之内。任何人都可以通过使用想象力来获取极大的快乐。然而当普鲁斯特将这种想象力与艺术作品的创造相互关联起来的时候，它就早已不是普通级别上的想象力了。我想作者在此处所要探求的，应该是一种极度强大的力量。那么在艺术创造的现场，想象力到底是如何运作的呢？普鲁斯特继而将埃尔斯特的作品与这个问题相互关联起来，并且写道："针对埃尔斯特的画作'卡尔克蒂伊特港'所展现出来的那种力量强大的新兴特征而言，与其说它体现了海边的独特价值，倒不如说它大概是展现了仅仅属于这位画家的视像。"而翻译了这部著作的井上究一郎，之所以会使用"视像"这一语汇来对此进行翻译，无非就是因为法语当中的"vision"一词，是画家自身所具备的一种力量强大的创造性想象力。这恐怕也借鉴了拉康的思考方式，并且若是我们使用最近曾屡屡被用到的概念来说的话，它同时也是在审视对象的"凝视"（gaze）过程，抑或是从对象一侧进行凝视的过程这种基础之上才得以成立的。作为画家的埃尔斯特所要进行捕捉与描绘的，并非现实中海岸的特征。通过凝视这片海岸，他凭借着在想象力中所生发出来的只属于自己的独特视像，将这片海岸描绘了出来。普鲁斯特进而还写道：当埃尔斯特在描绘斯万夫人之时，也是使用了这个作家自己本身的独特视像的。

这里所谈到的"视像"，并不是单纯意义上的想象力。应该说这是一种与单纯性想象力完全处于相异次元的，精神高度紧张的强大力量。而这恐怕就是普鲁斯特称为"艺术性天才"的那种力量了。普鲁斯特进而写道："所谓艺术性天才，就是指那种能够将原子的结合分离开来的力量，抑或是具有一种以全然相反的顺序，将原本适应于其他型号的原子聚合起来的力量。并且和它们共同运作的，正是那种极度的高热能量。"于是这

股能够将四处分散的元素凝聚起来的高热力量，就这样被认定是存在于普鲁斯特的创造根基之下。并且正是因为它是与这种“极度的高热”共同运作的力量，故而同时也是一股能够从繁杂多样的现象与事物之中辨别出其本质性之所在的力量。而所谓“极度的高热”，则是指艺术性想象的一种强力性意志及其原动力。为了能够更好地理解上述论断，比如说，我们就应当对谈及各种各样的阿尔贝蒂娜当中，只有一个阿尔贝蒂娜能被看清的过程这样的部分予以充分的注目。“各种各样的阿尔贝蒂娜，就像那变幻多姿的大海一样。然而即便是在这样变幻多姿的大海面前，在我眼中所浮现的，始终就只有一个像美丽的森林女神那样动人的阿尔贝蒂娜。”正是这种通过审视多样性的现象，看清其本质，排除掉其他的一个个阿尔贝蒂娜，从而只发现其中唯一的那个阿尔贝蒂娜的过程，方才是普鲁斯特所特有的认识的方法，甚至是创造的方法。作为一种具有结晶作用的过程，我认为我们实际上是可以使用本质这一概念来对其加以思考的。

小说《盖尔芒特家那边》这一部分的后半段，描述了叙述者的祖母逝世的场景。见证了她的死亡的，是迪拉霍尔医生。普利斯特写道：与其说他是为了诊疗而来，倒不如说是为了扮演进行认证的公证人这一角色而来。“迪拉霍尔博士真不愧是一名伟大的医生，也是一名当之无愧地被称之为著名教授的人。他除了能够扮演如此丰富的角色之外，还为自己添加了另一个角色。而在他扮演这一角色的四十年间，无人能够与之相提并论。这就是在古典喜剧当中常常都会出现的那种头头是道的律师角色，满腹黑水并且蓄着满脸胡须的丑角，抑或是义正词严的父亲这样的角色。总之就是那种别开生面、独具一格的角色，也就是为了认证某个人的临终、逝世而出现的角色。”而这位医生既不是仅仅扮演了莫里哀作品当中的那些角色，也不是冷眼旁观其他的人物。重要的是，所有这些在场并迎接他的人，也都成了莫里哀戏剧里的看客，抑或是成了其中的演员。由于他的登场，舞台也就随之被建构起来，在场的人也随即入座并且变身成为观

众，抑或是演员。普鲁斯特继而又写道："他的名字，以及他在扮演角色之时所具备的那种威严，都是早已被进行过设定的。而当女佣在通告'迪拉霍尔先生'之时，大家便仿佛都如置身于莫里哀的戏剧当中一样。"这个场景的全域，皆是以莫里哀作为媒介来加以叙述的。换句话来说，在这个场景当中登场的人物，都并不是现实当中的人，而是转换成了一种依据想象力才被创造出来的戏剧中的人物，抑或是符号性世界当中的人物。登场人物们基于他们相互之间的关系，凭借想象力创造出了一个可以被支配的符号性世界。而正是这种相互关系的设定，方才构成了普鲁斯特作品的本质性。

记述发现唯一一个阿尔贝蒂娜方法的这个部分，也是谈及了普鲁斯特的创造性思考方法，抑或是对物进行审视方法的重要一节。并且普鲁斯特是将现实中的场景作为艺术作品的媒介来看待的。在这种情况下，虽然还用到了莫里哀，但他在审视风景时所看到的却不是原样的风景，而是在将过去的美术作品作为框架来使用的基础上对其进行审视的。

世界并非以其最初被原初给予的那种形式呈现在我们眼前，它不过是通过我们所持有的一种框架来被审视的。而这一点也是哲学、美学、人类学的共通性前提。此处被作为"框架"使用的，无非就是那些过去的艺术作品。例如，关于克鲁尼埃笔下所描绘的悬崖之美，普鲁斯特曾写道："它们的美，并不是至今我所追求的像巴尔贝克笔下的悬崖那样的天然之美，倒不如说这是一种建筑性的美。"这当然不是说在那个悬崖中还能看到建筑物的身影，而只是普鲁斯特在使用了他自己至今所看到的建筑物框架的基础上，所看到的一种并非现实当中的悬崖之物。普鲁斯特曾反复地强调：比起实在世界本身，与之相关，我们意识的存在方式更为重要；比起现实中的快乐，基于想象力所产生的快乐一方，则具有更高的价值。此时所用到的，正是将现实世界作为艺术作品的媒介来看待的这种方法。而这也正意味着，我们所接触到的世界，其实只不过是一个被符号化了的

世界。

我在此处的大段文字中所论述到的事情，以及其他的诸多现象，都是由普鲁斯特那里被教会的。虽然已经是遥远的过去之事，但从学生时代起，我就知道扬·弗美尔[①]的事迹，并且还曾经搜集过他作品的复制照片。通过普鲁斯特，我才知道将死者的魂魄封入动物与植物当中，“我们通过这棵树的近旁之时，便是获取灵魂被封入其物之日”的由来，以及咒术解除之后，被解放的灵魂“再度归来的灵魂，将与我们共生”这种思考方式是由凯尔特人所持有的。出于对凯尔特文化的关心，继而随之开始的东西，才是《追忆似水流年》这部作品的出发点。普鲁斯特教会了我如何从多样复杂的事物中看清本质所在。与此同时，他也教会了我如何通过艺术作品这一符号性的世界去看清现实。

---

① 扬·弗美尔（Johannes Vermeer）（1632—1675），荷兰画家。在当今仍然被认为是与伦勃朗相并列的17世纪荷兰绘画的最高峰。虽然其留下了大量使用透视远近法的手法描绘室内人物的优秀作品，但现存的已不足四十幅。

代为后记

本书是最近数年间，我在杂志及所任职大学的研究纪要等刊物上写作发表，并做了大幅增删、修改所编辑而成的论文集。这本论文集所收录的文章，囊括了相当一部分哲学、文学、照片、电视等诸多领域之下的影像问题。而我在本书所收录的照片理论当中，所提到的与照片相关的一个问题，就是照片分类的困难性。与我至今的论集相同，本书或许亦是尚难进行分类的书籍。尽管书中涉及的论题充满了分歧，但仍请读者同仁将我如何思考“现代”，以及我基于本书最根本的问题意识作为基点来理解考量。我在年轻的时候，受到日本史学者津田左右吉很大的影响，并且参与编修了岩波书店历时数载编辑而成的《津田左右吉全集》。我在那时粗略浏览过津田左右吉的笔记，其上记述的一句话“不得不考虑同时代”，令我至今难以忘怀。

时常注目同时代的变化甚为重要。我曾经屡次造访位于武藏野境内的津田左右吉家，我还清楚地记得，晚年的津田左右吉坐在窗边的藤椅上深深弯下腰，在日暮将近的时刻，灯也不开，专心致志地阅读晚报的身影。作为日本古代史的研究者而被世人知晓的津田左右吉，我对于他对同时代世界的动向时常保持关心留有深刻的印象。日本小说家、剧作家井上厦就时常购买阅读数十种杂志，而我同样也阅读很多书报、杂志，我现在仍从海外订购六种周刊杂志。诚然，自欧洲漂洋过海而来的信息中，正如赛义德在《伊斯兰报道》中所批判的那样，确实存在“东方主义”偏见。然



而，即使是歪曲的报道，我们也不得不思考，把多种多样的信息重叠起来看，将会看到些什么。

以前我曾到访过处于军事统治之下的波兰，那时我在华沙历史博物馆偶然认识了一位华沙大学的生物系学生，他的话至今仍残留在我的记忆中。我曾这样询问他："在像波兰这样政府审查严格的国家，你们在阅读新闻时应该不太能了解到外国的情况吧。"他回答说："即便是被扭曲叙述的新闻，认真阅读的话也能看到真相。"这位脸色欠佳的波兰学生对世界形势经常保持关心，并且能从新闻纸面的背后读取意义的这种态度令我感铭于心。

如果对同时代保持关心，那么就能明白有关现代在各种意义上是一个"影像化"的时代的一切问题。我们到底应该如何去理解影像化的现代，正是本书的一个基本命题所在。此处的"影像"一词，所指涉的是照片、电影、电视甚至是电脑的画面性呈现物，是一种"现代"的影像。学界对于这种现代影像的基础性考察尚未十分充足，至今，在哲学以及认识论领域，但凡论及语言与实在的关系问题，或是影像与现实的关系问题，对语言的考察均被作为不可或缺的前提条件。在提出"影像化的现代"这一标题的同时，我对语言的考察相当之多，也正是因为具有这样的问题意识。对语言的考察经历了漫长的时间，与其他众多领域进行比较，关于影像的理论，坦白地说还处于尚未开拓，基本没有作为理论的传统，今后不得不展开的状况之下。基于这种情况下，我认为仅仅只是把影像拿出来考虑是欠妥的。影像表现是人类所持有的多种表现方法之一，将现今的哲学、语言学、图像学等成果充分引入其中，并且建立一门影像学是当务之急，而本书正是朝着这一方向进行微薄努力的试练。

在本书的编辑工作即将接近尾声的 1995 年 11 月里，我接到了法国哲学家吉尔·德勒兹的讣告。20 世纪 60 年代终结之际，我出于对德勒兹所做工作的关心，读了不少他的著作，在那时德勒兹曾与法国哲学家菲利克

斯·加塔利一起共事。我翻译过很多本他们的著作，并且有幸与加塔利有过几次对话。顺带一提，数年前我一向认为身体健康的加塔利突然去世，接着又在今年秋天，据说尚在治疗疾病的德勒兹也从自己的公寓纵身跳下，撒手人寰。一直以来阅读我写作之物的各位，一定能够体察出我从本雅明、巴赫金、贝特森等人身上学到了很多东西吧。对于从德勒兹、加塔利身上也获益良多的我来说，他们的相继去世，无疑使我丧失了精神支柱。但与此同时，也正是由于他们的离世，我感到抑制我的东西似乎不复存在了。不能否认，德勒兹的去世与本书的编辑工作相互重叠，这于我来说恰恰符合了某种意义。

在本书中，收录了我有关广松涉及丸山圭三郎的论考。这两人都与我私交甚好，而他们作为会从不同角度去审视同一问题的学友，对我而言尚存在很多我所不能企及的高度。我在写作中对他们寄托了追悼之情，甚至在此基础之上，作为同时代的思想家，谨慎地评价他们所做工作的这种心情，亦尚存添言之处。我在失去友人丸山圭三郎之前，多年的友人佐藤信夫亦是先离人世。而我在思考着要写什么时，作为基础，总是会预先假设好谁将要阅读这些东西。至今，作为我的假设对象而存在的这些友人，对我来说仍是必不可少的。年华徒增，一如白驹过隙的自己也不禁会感到愧意难当。

正如我最初提及的一样，本书是我至今以来在许多不同的地方写出，并尽可能有限度地进行了修改、删减从而编辑成书的。在这些工作开始之时，我在旅行目的地长野县的趣访神社境内，突然跌落石阶，意想不到地受了伤，并持续了手术前后将近一个多月的住院生活。这一个月相当不便的生活，对于每日都十分忙碌的我来说，未尝不是保持着思考、读书和睡眠的日子。以前这所医院主要针对结核病患者进行治疗，宫崎骏的动画电影《龙猫》其中的一个舞台，孩子们的母亲因病住院，就在这里上演。这所医院位于我住的东山村市与邻近的所泽市之间被称为八国山的丘陵中部



地带，是一个绿树环绕、风景怡人的地方。八国山是传说中在14世纪，镰仓武将新田义贞在同北条方的大军作战前，曾经环视关东八国之地，现还存有一块书写着“将军冢”的石碑。基于大冈升平的小说《武藏野夫人》，其中的主人公们也曾朝着村山蓄水池（多摩湖）散步。我在阅读《武藏野夫人》的时候，对这里留下了荒凉少木的印象，而我听着现在已是茂林密布的山丘中的声声鸟鸣，每日在病房中却是凝视着窗外的浓浓绿意。雨天的绿意分外美丽。我也曾像护士们所说的一般，期待着狸猫家族的出现。

在这个既没有电视又没有电脑的房间里，思考关于语言与影像的问题实在是十分有趣。我就这样记述下了很多文字，而这本书之所以能够成书与我这段住院生活可谓是羁绊深厚。我对将“事件”这一概念作为对象来考察，持有相当浓厚的兴趣。至于像发生地震时的社会性事件，抑或是我和谁向何处去这种个人性事件，都必然有一定的时间性。编辑本书的事件，以及我住院生活的事件，都共同携带着一个“1995年”的时间印记。这对我而言，都是珍贵而重要的存在。

最后，我谨向给我在这里收录我写作的文章的机会，并且同意这些文章转载至本书的各位同仁，以及不惜言辞、在细节上适当给予我帮助的Just System出版社的中楚克级先生，还有以各种不同方式的努力给予我精神支持的人们，致以我最诚挚且深厚的谢意。

宇波彰

1995年12月19日

初出一览

《“思想之秋”的时代》，载《神奈川大学评论》，1995 年第 20 号。

《走向“文化”的新定义》，载丸善《Eyes》，1994 年第 6 号。

《关于皮尔士的符号学》，载明治学院大学艺术学科纪要《艺术学研究》，1993 年第 3 号。

《基于影像表现画面之外的问题》，载明治学院大学艺术学科纪要《艺术学研究》，1991 年第 1 号。

《影像表现的叙述作用》，载明治学院大学艺术学科纪要《艺术学研究》，1992 年第 2 号。

《如何解读照片》，载《FROG》，1990 年 10 月号～12 月号。

《电视影像与日常性》，载东京经济大学交际学部纪要《交际科学》，1995 年第 3 号。

《语言与世界》，载《情况》，1994 年 1 月号。

《世界与其意义的问题》，载《情况》，1994 年 11 月号。

《意识形态与认同》，载《情况》，1993 年 11 月号。

《作为符号世界的〈门〉》，载《别册文学——阅读夏目漱石》，1994 年。

《〈生生死死〉的运动》，载《新日本文学》，1992 年夏号。

《普鲁斯特教会了我们》，载筑摩书房《普鲁斯特全集》，1993 年第 17 卷月报。

注：在本书中标题、内容略有修改变更之处。